11 f 48

Mus th.
158-2,1

André

63

<36626111050017
S
<36626111050017
Bayer. Staatsbibliothek

Lehrbuch

der

TONSETZKUNST.

ZWEITER BAND.

Erste Abtheilung.

LEHRE DES CONTRAPUNKTES.

A. ANDRÉ'S,

Grossherzoglich Hessischen Kapellmeisters und Fürstlich Isenburgischen wirklichen Hofraths,

Lehrbuch der Tonsetzkunst.

ZWEITER BAND.

Erste Abtheilung

enthaltend

die Lehre des einfachen und doppelten

CONTRAPUNKTES

und dessen Anwendung

bei'm

2-, 3-, 4- und mehrstimmigen Satze.

Ladenpreis Rthl. 3. sächs. oder fl. 5. 24 kr.
Subscriptionspreis „ 2. „ „ „ 3. 36 „

Eigenthum des Autors,

und eingetragen in das Archiv der vereinigten Musik-Verleger.

Offenbach a. M.
Verlag der Musikalienhandlung von Johann André.
1835.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

VORBERICHT.

Dass ein *wissenschaftliches Studium* der Komposition, dem Tonsetzer eben so unentbehrlich ist, als *angebornes Talent*, darüber habe ich mich bereits im Vorberichte zum 1. Bande meines Lehrbuches ausgesprochen.

Der *Contrapunkt* macht nun denjenigen wissenschaftlichen Theil der Tonsetzkunst aus, welcher uns nicht allein die *melodische Tonführung harmonisch verbundener Stimmen*, sondern auch noch die Anwendung deren gegenseitigen *Versetzung (Umkehrung)* lehret, so dass z. B. eine und dieselbe melodische Tonfolge von 2 harmonisch verbundenen Stimmen, einmal als *Diskant* und das anderemal als *Bass* gebraucht werden, und hierbei, nach Umständen, ausser um eine *Octave*, auch noch um eine *Decime* und *Duodecime* höher oder tiefer vorgetragen werden kann.

Wenn nun auch der Contrapunkt der *Decime* und *Duodecime* einer ziemlich beschränkten Anwendung unterworfen sind, so ist dagegen der Contrapunkt der *Octave* desto allgemeiner anwendbar; so wie derselbe denn überhaupt als eine der schönsten Zierden der Komposition zu betrachten ist, diese auch, ohne ihn, gar keiner grossartigen Wirkungen fähig seyn würde.

Zu einer solchen Anwendung des Contrapunktes, gehöret indessen eben so viel *Talent* als *Kunst*. Da aber öfters eine *blos contrapunktische* Komposition, oder vielmehr *Arbeit*, so wie eine

ganz ungeregelte Naturkomposition, dennoch *Lob* und *Beifall* erhalten, so unterlassen es gewöhnlich auch deren Verfasser sich mit der *wahren* Behandlungsart der Tonsetzkunst näher bekannt zu machen; ja! manche derselben suchen vielmehr einer des andern *Talent* und *Kunst* verächtlich zu machen, da sie *beides* in *sich* zu vereinigen entweder zu *nachlässig* oder zu *schwach* sind. —

Das *Talent* lässt sich nun freilich *nicht* erlernen; wohl aber die *Kunst,* in so fern ihre Regeln deutlich und zusammenhängend abgefasst sind, und man dabei mit Lust und Liebe zu Werke geht.

Aber freilich findet sich *die Kunst des Contrapunktes,* obgleich solche auf ganz einfachen Grundsätzen beruhet, nicht in allen Lehrbüchern eben so einfach dargestellt; vielmehr erscheint die Mehrzahl dieser Lehrbücher stellenweise ganz *unverständlich* und in ihren Beispielen höchst *ungenügend;* und da es nun obendrein noch zu allen Zeiten *Tonsetzer* und *Tonlehrer* gegeben hat, welche sich *nachtheilig* und *geringschätzend* über den Contrapunkt ausgesprochen haben*), so mag wohl mancher lernbegierige Tonsetzer, unter so bewandten Umständen, entweder durch *Vorurtheil,* oder bei Vornahme eines solchen *Lehrbuches* durch dessen *Unverständlichkeit,* sich vom Studium des Contrapunktes abgehalten, ja! gleichsam *abgeschreckt* gesehen haben.

Auch ist es ganz begreiflich, wenn manche Leser die Schuld der Unverständlichkeit nur *bei sich,* statt bei'm Verfasser des be-

*) *Z. B. J. D. Heinichen,* Kapellmeister in Dresden, in seinem daselbst 1728 erschienenen Werke: *der Generalbass in der Composition, pag.* 936. Ferner *J. A. Scheibe,* Kapellmeister in Copenhagen, in seinem *critischen Musikus,* Leipzig 1745, und endlich *Abt Vogler,* sowohl im 3. Bande seiner *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.* als im 6. Bande der in Frankfurt a. M. herausgekommenen *Encyclopädie,* wie auch in der Vorrede seines *System's für den Fugenbau.* Denn, wenn auch diese drei Autoren, und mehrere mit ihnen, *stellenweise* nicht ganz Unrecht haben, so haben sie dies doch *gänzlich darin:* wenn sie den Contrapunkt nur *pedantischer Künsteleien,* nicht aber einer *kunstvollen* und zugleich *genialen Anwendung* fähig halten. —

treffenden Lehrbuches suchen, zumal wenn letzterer einmal im Rufe eines grossen Tonsetzers oder Tonlehrers gestanden.

Ich spreche hier aus eigener Erfahrung, und weiss es nur zu gut, wie viele Zeit und Mühe ich beim Studium des Contrapunktes verloren, und wie schwer ich endlich dem Gedanken Raum gegeben habe: es möge *die Schuld der Unverständlichkeit so mancher contrapunktischer Lehrsätze und Beispiele* doch wohl *nicht an mir allein* liegen.

Ich fing daher mein Studium noch einmal von vorne an, und suchte, durch meine bereits gemachten *Erfahrungen* und einer *vorurtheilsfreien Prüfung* unterstützt, einen *eigenen* Weg einzuschlagen, wodurch ich denn nach und nach diejenige Ansicht über das *Wesen* und die *Behandlung* des Contrapunktes gewonnen, welche ich dem 2. Bande meines Lehrbuches zum Grunde gelegt habe. —

So entstand mein erstes Manuscript, dessen ich im Vorberichte zum 1. Bande Erwähnung gethan, und welches ich damals nur einer nochmaligen Revision unterwerfen wollte, um es heraus zu geben.

Da ich aber bei einer genauen Prüfung es für zweckmässiger fand, die Lehre des *Contrapunktes*, des *Canons* und der *Fuge* nicht in einem *fortlaufenden* Zusammenhange, sondern *jede für sich allein bestehend* vorzutragen, so veranlasste dies eine förmliche *Umarbeitung* meines früheren Manuscriptes, wodurch dasselbe zugleich noch an *Vervollständigung* gewonnen hat.

Dieser neuen Umarbeitung zufolge, erscheint nunmehr der 2. Band meines Lehrbuches der Tonsetzkunst in 3 für sich bestehenden Abtheilungen, deren *erste* die *Lehre des einfachen und doppelten Contrapunktes*, die *zweite* die *Lehre der Nachahmung und des Canons*, und die *dritte* die *Lehre der Fuge* enthält; so wie ich dieses umständlich in meinem desfallsigen Rundschreiben von verwichener Jubilate-Messe angezeigt, und diesem das Inhaltsverzeichniss sämmtlicher 3 Abtheilungen beigefügt, auch zugleich dabei

bemerkt habe: dass der letzten Abtheilung noch ein besonderer *Anhang* folgen soll, für welchen ich diejenigen contrapunktischen Sätze bestimmt habe, deren Abfassung, mehr oder weniger, die Lehre aller 3 Abtheilungen angeht. Dieser *Anhang* wird dann zugleich noch eine solche Einrichtung erhalten, dass man ihn als eine kleine für sich bestehende *contrapunktische Anthologie* betrachten kann.

Schliesslich bemerke ich nochmals: dass wenn auch nur der Inhalt *sämmtlicher 3 Abtheilungen* gegenwärtigen 2. Bandes, als die *Gesammtlehre des Contrapunktes* zu betrachten, dennoch *jede einzelne Abtheilung* als *ein für sich bestehendes Lehrbuch* behandelt ist.

Offenbach a. M. im Monat December 1834.

A. André.

☞ „Wenn hier und da eine Note eines Beispiels mit der hierauf Bezug habenden Vorschrift nicht übereinstimmen sollte, so ist sie nur als ein bei der Correctur übersehener Druckfehler zu betrachten, welchen der Leser leicht als solchen erkennen und die richtige Note dafür substituiren wird.

Die nur sehr wenigen Druckfehler des Textes, werden hoffentlich dessen Verständlichkeit nicht stören.“ —

Einleitung.

Historisch-kritische Bemerkungen über das Alter des Contrapunktes und dessen frühere und gegenwärtige Behandlung; dessen Eintheilung in den *einfachen* und *doppelten*, nebst erklärenden Beispielen über diese und die weiteren verschiedenen Unterabtheilungen des Contrapunktes etc.

§. 1.

Die Zeit der Entstehung des Contrapunktes, möchte in so weit in die letzten Jahre des 10. Jahrhunderts zu setzen seyn, als die Erfindung der Punkte, zur Bezeichnung der Töne, ungefähr um diese Zeit gemacht worden seyn soll *), und als man schon vor den Zeiten *Guido's von Arezzo* (1010 — 1050) Spuren solcher *harmonischen* Tonverbindungen findet, welche den ersten Uebungen im zweistimmigen Contrapunkte ganz gleich sehen, obgleich das Wort *Contrapunkt*, zur Bezeichnung dieser Setzart, viel später erst gebraucht worden ist. —

§. 2.

Vor Erfindung der Punkte, bediente man sich der 7 ersten Buchstaben (und noch früher der 15 ersten Buchstaben) des lateinischen Alphabetes zur Bezeichnung der Töne; welcher Umstand um deswillen merkwürdig erscheint, da der *Grund* zur Erfindung der Punkte, hauptsächlich in der beabsichtigten *harmonischen* Verbindung der Töne zu suchen, und daher anzunehmen seyn möchte: dass, so lange die *Buchstabennotirung allein bestanden*, die

*) Nach *Forkel's* Geschichte der Musik, 2. Band, pag. 274 soll dies um's Jahr 936 im Kloster *Corbie* in Frankreich geschehen seyn.

Musik auch grösstentheils nur *eintönig* notirt, wenn sie auch von *mehreren* Stimmen ausgeübt worden ist; da *Notirung* und *Ausübung* (Vortrag), wie sich dies sogleich zeigen wird, nicht immer mit einander übereingestimmt zu haben scheinen.

§. 3.

Die erste *harmonische* Verbindung der Töne, scheint durch das harmonische Verhältniss der Octave und Duodecime, welches schon bei den Griechen bekannt gewesen ist, herbeigeführt worden zu seyn; so wie sich denn auch hierdurch diejenige Pfeifenzusammensetzung der ältesten Orgeln erkläret, nach welcher sie auf einer *jeden Taste*, ausser ihrem Grundtone, noch dessen Octave, Duodecime und Doppeloctave hören liessen *), und worin wir zugleich die Hauptveranlassung zum *mehrstimmigen* Gesange erblicken, indem sich das in der Kirche versammelte Volk, sofern es am Kirchengesange Theil genommen, von selbst zu demjenigen Quinten- und Octaven-Verhältniss der Orgel hingezogen fühlen musste, mit wel-

*) *Praetorius* sagt in seiner 1618 herausgegebenen *Organographia*, dass man schon vor 600 Jahren (also zu Anfang des 11. Jahrhunderts) Orgelwerke gebaut habe, wie dieses aus Zeugnissen und Jahrziffern über die damaligen Orgeln in *Halberstadt* und *Erfurt* zu entnehmen sey, und bemerkt dabei, dass die ersten Orgeln stark und scharf geklungen haben, indem die Disposition eines jeden Clavis ungefähr also gewesen, dass z. B. der Clavis c̄ folgende Pfeifen in Klang gesetzt habe:

2	Pfeifen	von	8	Fuss	
3 — 4	"	"	4	"	
4 — 5	"	"	3	"	(eigentlich $2\frac{2}{3}$ Fuss)
6	"	"	2	"	
7	"	"	$1\frac{1}{2}$	"	(eigentlich $1\frac{1}{3}$ Fuss)
8	"	"	1	"	
10	"	"	$\frac{1}{2}$	"	

wodurch sich also folgender Accord herausstellen würde 

dessen Grundton 2fach, die Octave 3 — 4fach, die Duodecime 4 — 5fach, die Doppeloctave 6fach, die Doppelduodecime 7fach, die Tripeloctave 8fach und die höchste Octave 10fach besetzt erscheint. —

Praetorius bemerkt zugleich: dass die Claviere der damaligen Orgeln ohne Semitonia gewesen und entweder die Tasten

♮, c, d, e, f, g, a, h, c, d, e,

oder die Tasten c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, g, a,

ungefähr 200 Jahre später aber auch schon die Semitonia z. B.

c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c, cis, d, dis, e, f, fis, g, a,

enthalten haben. —

chem die 4 Singstimmen *Bass*, *Tenor*, *Alt* und *Diskant*, in *gleicher Tonhöhe* stehen *).

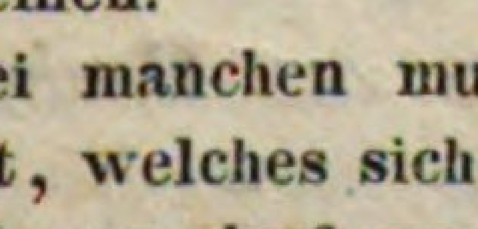
Dieses harmonische Verfahren, wenn nämlich die Singstimmen in dem sie betreffenden Quinten- und Octavenverhältniss der Orgel **) den Kirchengesang vortrugen, nannte man, nach dem damaligen Latein, *organizare*.

Allein, wenn man auch Beispiele dieser Art zu *organisiren* findet, so wie man denn dasjenige, was *Forkel* im 2. Bande seiner Geschichte der Musik pag. 307 anführet, als ein solches Beispiel betrachten kann, so scheint es doch, dass man diese Beispiele nur in der Absicht notirt habe, um daraus die Art eines solchen Gesanges einigermassen kennen zu lernen, nicht aber, um dadurch zu zeigen: dass man ein solches Verfahren, wie das Organisiren war, auf diese Art den betreffenden Sängern *vorgeschrieben* habe; viel-

*) Dass dieses Tonhöheverhältniss, so wie eine hierin begründete Tonverbindung von Quinten und Octaven, ganz naturgemäss ist, kann man noch täglich bei der *Litanei* hören, wo das versammelte Volk die Worte: „*bitt für uns*" auch ohne Mitwirkung der Orgel, in diesem Quinten- und Octaven-Verhältniss, so wie auch manchmal in der vollständigen Harmonie des 1△ und mitunter sogar in derjenigen des □1 hören lässt, in welchen letzteren zwei Fällen das harmonische Verhältniss der noch hinzutretenden Terz und Septime, durch die *höheren* Alt- und Diskantstimmen veranlasst werden mag.

Auch erinnere ich mich, bei Gelegenheit eines im Frühjahr 1822 in *Würzburg* beobachteten Processionsgesanges, dass die Tonhöhe der Kinderstimmen, gegen diejenige der Männerstimmen, genau um eine Duodecime differirte; und es ist mir jetzt nur leid, dass ich der Procession nicht bis zur Kirche gefolgt bin, um vielleicht durch das Hinzutreten der Orgel erfahren zu haben: welche von beiden Partien den Choral in der *vorgeschriebenen* Tonhöhe gesungen hatte. — Ob auch noch die Zwischenoctaven des Tenors und Altes von einigen Individuen gesungen worden, habe ich nicht bemerkt.

In der neuesten *Mozart'schen* Biographie, *Leipzig* 1828, steht Seite 245 erzählet, wie dass *Mozarts* Vater im Jahr 1771 in *Venedig* zwei Arme, Mann und Weib, einen in lauter Quinten einhergehenden Gesang habe singen hören. Beider Stimmen standen demnach im Verhältniss von Tenor und Alt zu einander, und da beide *dieselbe Melodie* singen wollten, so konnte diese auch in keinem andern als in diesem Quintenverhältniss erscheinen.

**) Wenn bei manchen musikalischen Schriftstellern von einem *Quartenverhältniss* die Rede ist, welches sich in der Orgel befunden, und in welchem man auch gesungen haben soll, so darf man sich hierbei keine Quarte gegen den Grundton, sondern nur die Doppeloctave des letztern in ihrem Quartenverhältniss zur Duodecime denken, z. B.  Hiernach sind denn auch die da und dort sich vorfindenden *Quartenregister* der Orgel zu beurtheilen, so wie dann z. B. die Orgel in der *Jesuitenkirche* in *Mannheim* ein solches als *Quarta* überschriebenes Octavenregister von 2 Fuss besitzt. —

mehr möchte zu vermuthen seyn, dass man einen solchen *Naturgesang*, von Seiten der *Kunst*, gar nicht gut geheissen habe.

Das erwähnte von *Forkel* mitgetheilte Beispiel, dessen Notirung durch *Buchstaben* und noch andere *Tonzeichen* man in *Gerbert's Scriptores de musica sacra*, Tom. 1. pag. 167 nachsehen kann, ist nun folgendes, und ich bemerke nur noch: dass *Forkel* hierbei das *richtige Quintenverhältniss* ganz übersehen zu haben scheint, da er überall *h* statt *b* notirt hat.



§. 4.

Dem *Organisiren* folgte das *Diskantisiren*, mit welchem Worte man die Kunstfertigkeit bezeichnete: *zu einem bereits vorhandenen Gesang* (*cantus*), *einen zweiten Gesang* (*biscantus oder discantus*) *zu verfertigen* *), somit dieser Diskant ganz das nämliche gewesen zu seyn scheint, was man späterhin durch das Wort *Contrapunkt* bezeichnete. Und dass auch der *Diskant ursprünglich nicht notirt* geworden seyn wird, scheint daraus hervorzugehen, *dass man ihn*, nach der Beschreibung einiger musikalischer Schriftsteller, *aus dem Stegereif und blos nach dem Gehöre gemacht habe* **).

Das Diskantisiren muss jedoch schon zu Anfang des 11. Jahrhunderts in *Regeln* gebracht worden seyn, da *Franco aus Cöln* ***), welcher 1047 — 1083 blühte, die bereits zu seiner Zeit bekannt gewesenen Vorschriften über die Behandlung des Diskantes, durch sein Werk *ars cantus mensurabilis*, welches uns *Gerbert* im 3. Bande

*) Nach *Walthers* music. Lex. Art. *Discanto*, sagt *Glarean* in s. *Dodecachord* lib. 3. cap. 10. „Diese Stimme führe deswegen den Namen *Discantus*, damit sie von dem gemeinen Worte *Cantus* möge unterschieden seyn." Dies wäre also dasselbe, was auch zwischen *Punkt* und *Contrapunkt*, oder der *punktirten* und *contrapunktirten Stimme* Statt findet.

**) Man vergleiche hiermit, was *Rousseau* Art. *Discant* in s. *dict. d. mus.* sagt.

***) Ich beziehe mich hier auf dasjenige, was *Forkel*, Gesch. der Musik, 2. B. pag. 391, über das eigentliche Zeitalter dieses Musikgelehrten sagt.

s. *Script. de mus. sacra* mittheilet, bekannt gemacht hat, und aus welchem Werke zugleich hervorgeht: dass die *Mensural-Noten* *), für deren Erfinder man gewöhnlich *Johann von Muris* gehalten, weit früher bekannt waren, und wahrscheinlich kurz nach Einführung der Punkte erfunden worden, so wie sie denn auch nur als eine *Erweiterung* und *Vervollkommnung dieser Notirungsart* zu betrachten sind.

Marchetto aus Padua, welcher ungefähr 200 Jahre später als *Franco* lebte, hat ebenfalls über die Behandlung des Diskantes geschrieben, und zur Vervollkommnung und Verbreitung des Mensuralgesanges beigetragen.

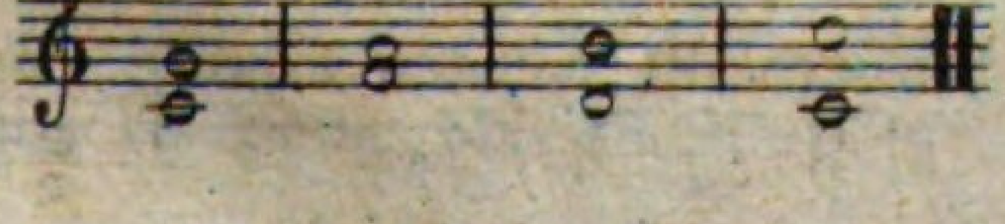
Auch seine Schriften findet man in dem erwähnten *Gerbert'schen* Werke abgedruckt, so wie auch diejenigen von *Johann von Muris*, welcher von 1300 bis 1360 lebte, und noch mehr als die beiden Vorhergehenden, zur Erweiterung und Verbesserung der Mensuralmusik beigetragen hat. —

Aus folgenden Worten *Joh. v. Muris: Sex sunt species discantus, per quas omnes discantus planus ac melodiosus potest fieri* **), und worauf er den *Einklang*, die *kleine* und *grosse Terz*, die *Quinte*, die *grosse Sexte* und die *Octave* als diese 6 Species anführt, auch als *vollkommene* und *unvollkommene Consonanzen* bezeichnet, und zu ersteren den Einklang, die Quinte und die Octave, zu letzteren aber die grosse und kleine Terz und die grosse Sexte zählet, und Vorschriften über ihre Anwendung gibt, geht hervor: dass die erste (die älteste) Setzart des Contrapunktes nur als eine *harmonische* Tonverbindung fortschreitender Intervalle ***)

*) Von *Mensura*, das Maas. Die erforderliche genauere Bestimmung der *Dauer* der Töne, veranlasste eine derselben möglichst entsprechende Veränderung in der *Gestalt* der Noten (der Punkte) und dadurch zugleich die hier angeführte Benennung. —

**) *Gerbert Script. de mus. sac.* Tom. 3. pag. 306.

Franco (cap. IX. *de Discantu et ejus speciebus*) theilt die *Consonanzen* in *vollkommene*, *unvollkommene* uud *Mittelconsonanzen* (*media*) ein, und zählet zu den ersten *den Einklang und die Octave*, zu den zweiten *die grosse und kleine Terz*, und zu den dritten *die Quinte und Quarte*. Auch die *Dissonanzen* theilt er in *vollkommene* und *unvollkommene* ein, und betrachtet die *Secunde*, die *übermässige Quarte*, die *grosse und kleine Septime* als *vollkommene*, die *grosse und kleine Sexte* aber als *unvollkommene Dissonanzen*; wie man dies in *Gerbert's Script. de mus. sacra* Tom. 3. pag. 10 — 12 in zwar *deutlichen Worten*, jedoch in theils *unvollständigen*, theils sogar *widersprechenden Notenbeispielen* angeführt findet.

***) Unter einer *harmonischen* Tonverbindung fortschreitender Intervalle verstehe ich eine auf die *Vereinigung der beiden Klänge eines Intervalles* gegründete Fortschreitung z. B.  wodurch sich die Er-

zu betrachten ist, worauf sich denn auch das noch heutiges Tages übliche Verfahren: *die ersten Uebungen im Contrapunkte nur mit 2 Stimmen und in der Art vorzunehmen, dass dabei Note gegen Note von gleichem Werthe (von gleicher Dauer) gesetzt wird*, zu gründen scheint.

Hierüber ein Mehreres im Verfolge. —

§. 5.

Eine der ältesten Erklärungen des Wortes Contrapunkt, möchte wohl diejenige seyn, welche *J. Tinctor* *) in seinem *musikalischen Wörterbuche* mittheilet, nämlich folgende:

Contrapunctus est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus. Et hic duplex; simplex et diminutus. Contrapunctus simplex est: dum nota vocis quae contra aliam ponitur est ejusdem valoris cum illa.

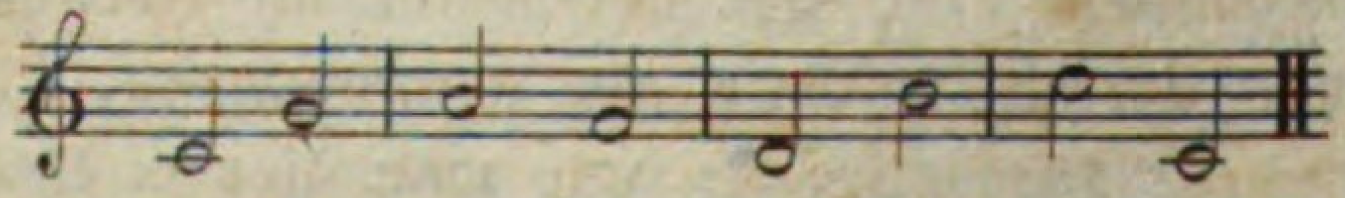
Contrapunctus diminutus est: dum plures notae contra unam per proportionem aequalitatis aut inaequalitatis ponuntur, qui a quibusdam floridus nominatur.

Das ist: „*der Contrapunkt ist ein Gesang, welcher durch die Stellung einer Stimme gegen eine andere, Punkt um Punkt (Note um Note) ausgeführt wird, und ist zweierlei: einfach und verziert* **)*;*

bei'm einfachen Contrapunkte sind die Noten der contrapunktirten Stimme von gleichem Werthe (von gleicher Dauer) mit den Noten der ersten Stimme;

bei'm verzierten Contrapunkte aber werden mehrere kleinere Noten, von gleicher oder ungleicher Anzahl, gegen eine grössere Note gesetzt, daher dieser Contrapunkt auch der verzierte heisst."

klärung einer *melodischen* Tonverbindung fortschreitender Intervalle von selbst ergibt,

z. B. 

*) *Johann Tinctor* war, nach *Gerber's* Tonkünstler Lexikon, Professor der Musik in *Neapel,* woselbst er 1473 sein musikalisches Wörterbuch unter dem Titel: *Terminorum musicae diffinitorium* herausgegeben hat, von welchem man in *Forkel's* allg. Liter. d. Musik v. Seite 204—216 einen vollständigen Abdruck findet.

**) Da hier *diminutus* mit *floridus* gleichbedeutend erscheint, ersteres Wort aber nicht ohne Umschreibung übersetzt werden konnte, so habe ich letzteres Wort dafür gewählt.

Heutiges Tages nennt man diese beiden Arten des Contrapunktes den *gleichen* und *ungleichen* (beides in Beziehung zu der gleichen oder ungleichen Anzahl von Noten, welche der Gesang des *Contrapunktes* gegen denjenigen des *Subjectes* *) enthält); man betrachtet sie aber nicht mehr als *Hauptabtheilungen* dieser Setzart, sondern sieht den *einfachen* und *doppelten Contrapunkt* als solche an, und unterscheidet beide dadurch, dass bei'm *doppelten Contrapunkt* eine *Umkehrung der beiden Stimmen* (ein Umtausch in ihrer Stellung als Diskant und Bass) Statt finden können muss, was bei'm *einfachen Contrapunkte* nicht erforderlich ist **).

§. 6.

Die Setzart des *gleichen* wie des *ungleichen Contrapunktes* kann nun sowohl bei'm *einfachen* wie bei'm *doppelten Contrapunkte* Statt finden, und da der *ungleiche* Contrapunkt unter gar mannigfaltigen Gestalten erscheinen kann, so hat dieser Umstand auch gar mancherlei Namen dieses Contrapunktes veranlasst, wie man dies aus folgender Zusammenstellung entnehmen wird.

1) *Contrapunctus aequalis*, oder der *gleiche Contrapunkt*, wenn der Contrapunkt mit dem Subject in Noten von *gleicher* Dauer einhergeht, z. B.

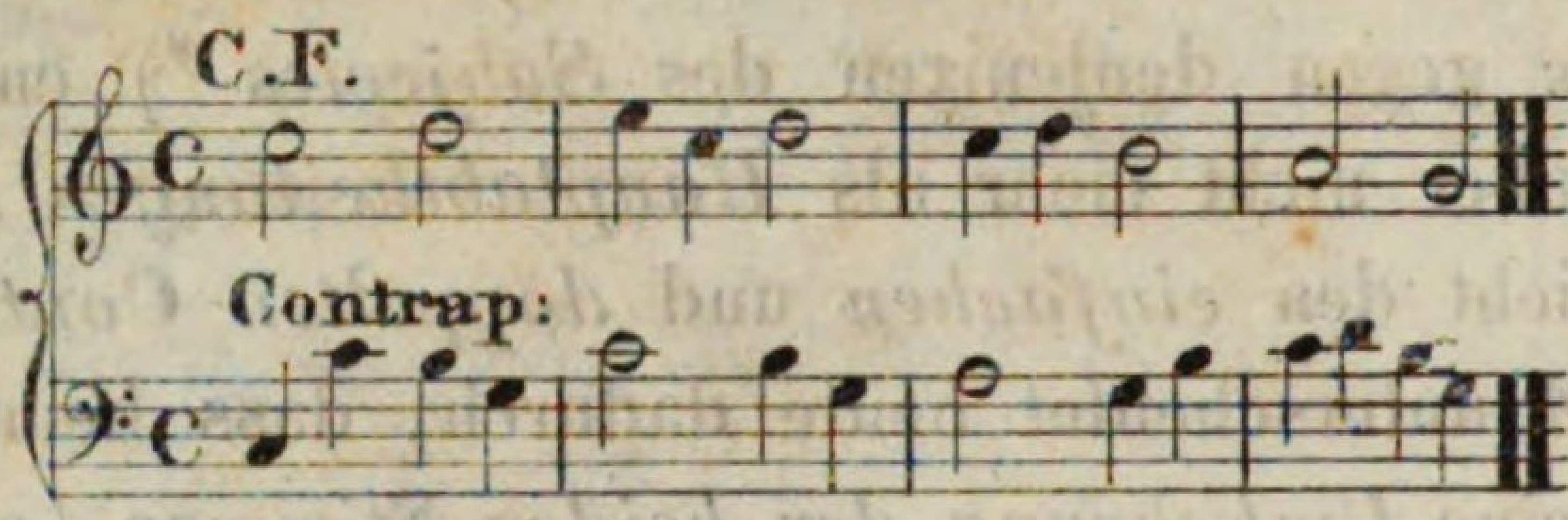


2) *Contrapunctus inaequalis*, oder der *ungleiche Contrapunkt*, wenn die contrapunktirende Stimme gegen diejenige des

*) Unter *Subject* wird bei allen contrapunktischen Setzarten diejenige Stimme verstanden, gegen welche die contrapunktirende Stimme in ihrer harmonischen und rhythmischen Abfassung als untergeordnet zu betrachten ist; da nun hierbei der Gesang dieses Subjectes gewissermassen als *feststehend* erscheint, so heisst er in dieser Beziehung auch der *cantus firmus*.

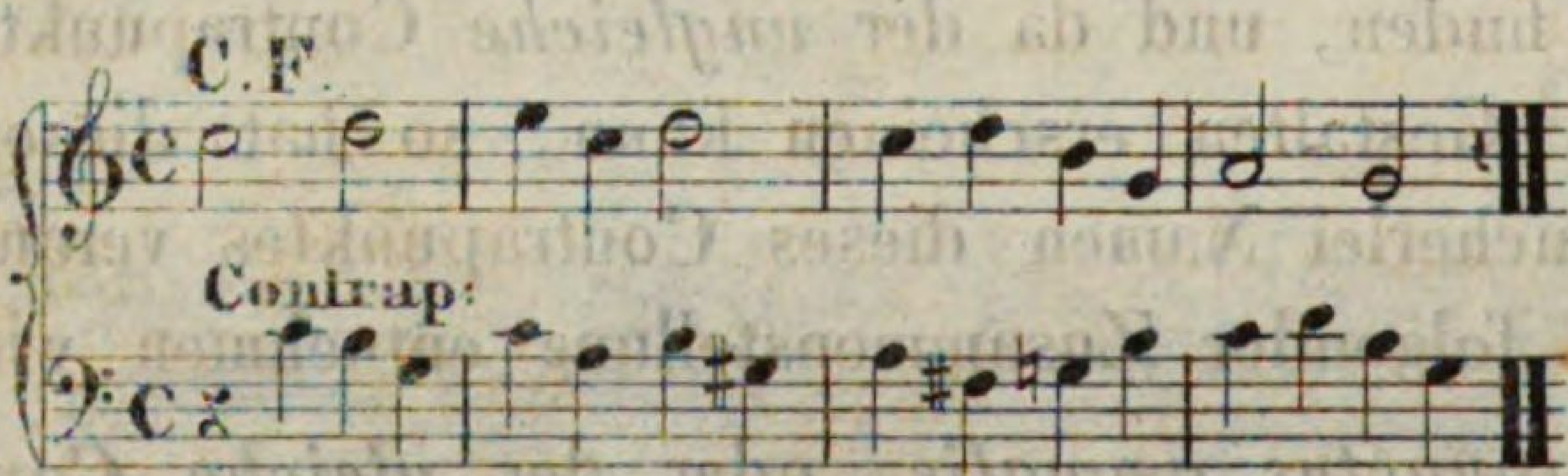
**) Bei'm *einfachen* Contrapunkt findet nur eine einfache (einmalige) Anwendung der beiden Stimmen Statt, bei'm *doppelten* Contrapunkt aber eine zweifache, indem durch die veränderte Stellung des Diskantes und Basses, sowohl *Subject* als *Contrapunkt* in einer *doppelten* Gestalt erscheinen; obgleich, streng genommen, ein *zweifacher Contrapunkt* eben so wenig hierbei vorkommt, als ein *doppeltes Subject*.

Subjectes in Noten von *verschiedener Dauer* (von *ungleicher Dauer* in Beziehung zu den Noten des Subjectes) erscheint, z B.

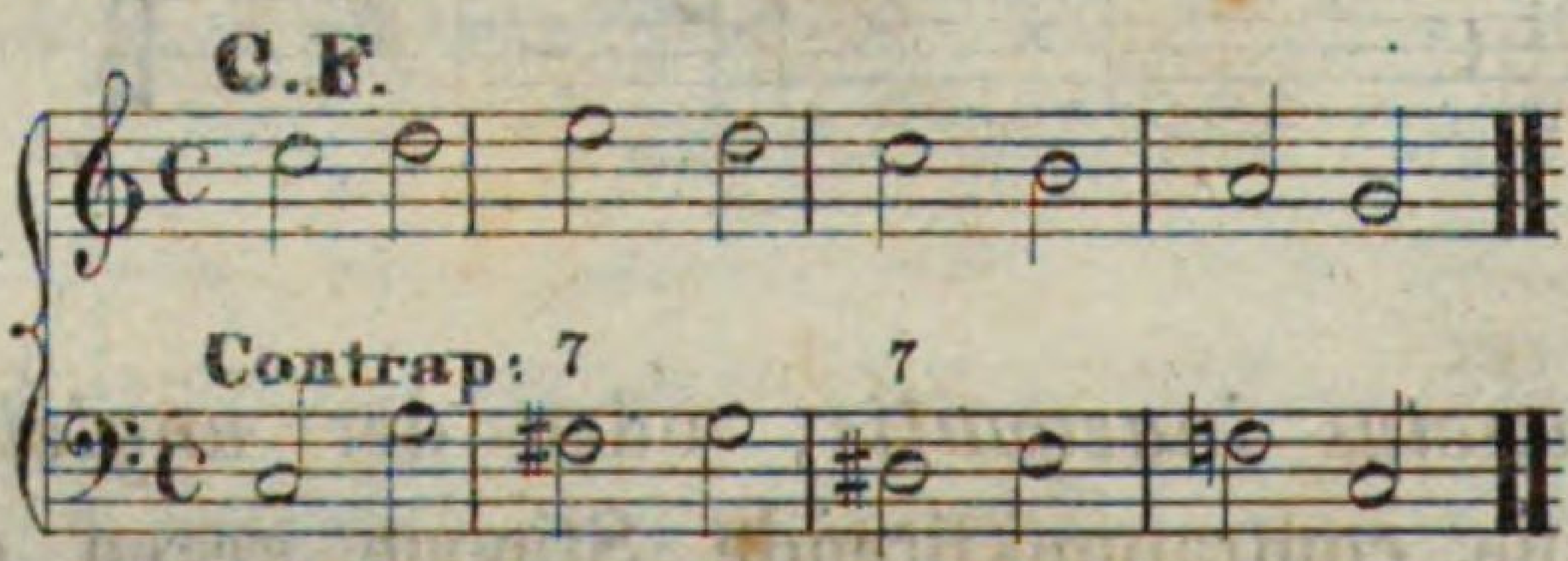


Zu diesem ungleichen Contrapunkte sind nun, wie bereits bemerkt, alle folgende Arten zu zählen, nämlich:

3) *Contrapunctus compositus*, wenn entweder die beiden vorher genannten Contrapunkte *vermischt* werden, oder, wie sich einige Tonlehrer ausdrücken: wenn die eine Stimme *stille* steht, während die andere eine *Bewegung* macht, z. B.



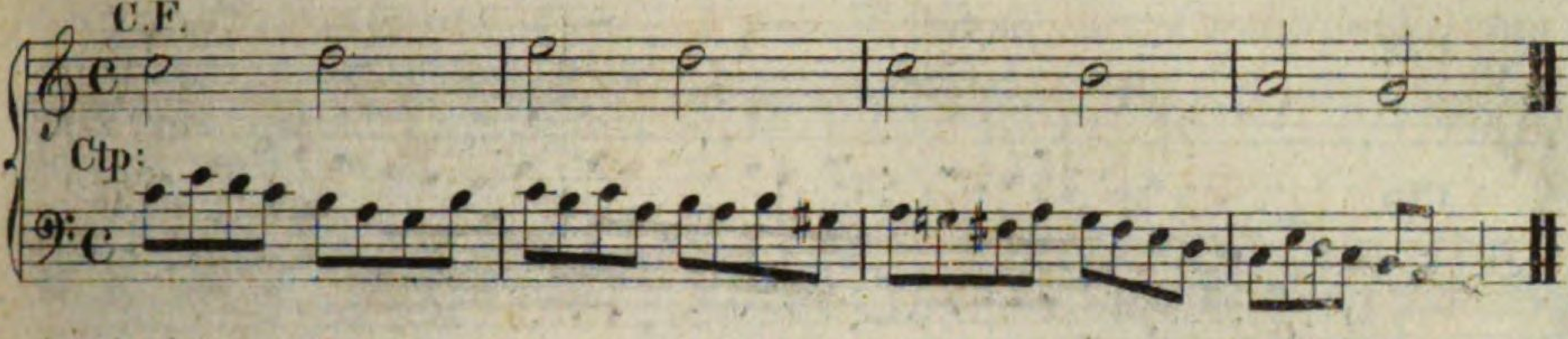
oder, wie noch andere meinen: wenn der Contrapunkt aus *Consonanzen* und *Dissonanzen* zusammengesetzt ist *), in welchem Falle aber dieser Contrapunkt als ein *gleicher* Contrapunkt erscheint, z. B.



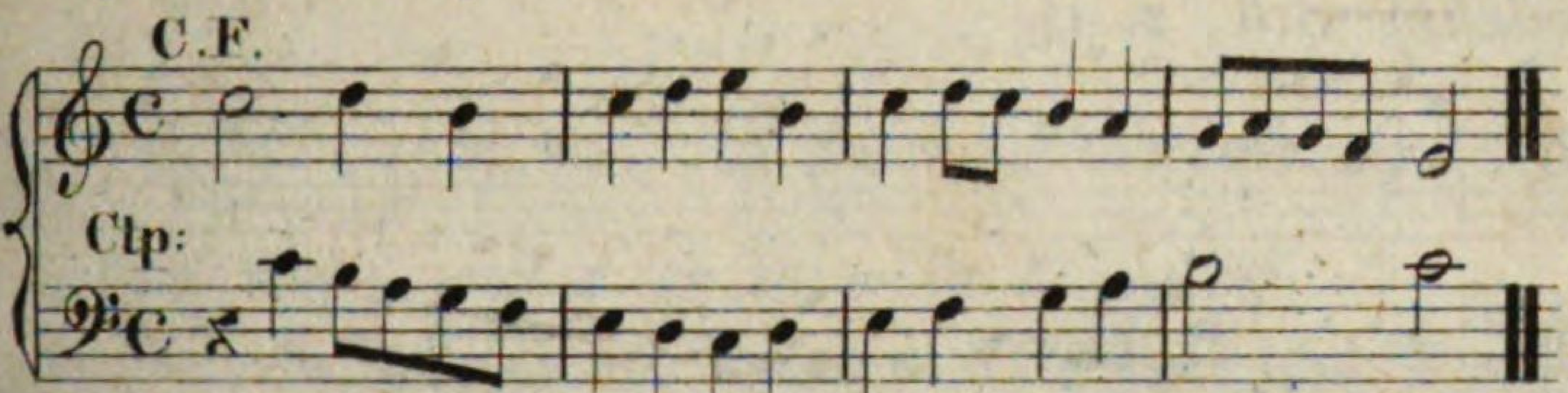
4) *Contrapunctus diminutus*, wenn die contrapunktirende Stimme gegen *jede* Note des *cantus firmus* eine verhältnissmässige Anzahl *kleinerer Noten* enthält **), z. B.

*) Diese Beschreibung des Contrapunktes bezeichnet ihn recht auffallend als die §. 4. erwähnte *harmonische Tonverbindung* fortschreitender Intervalle.

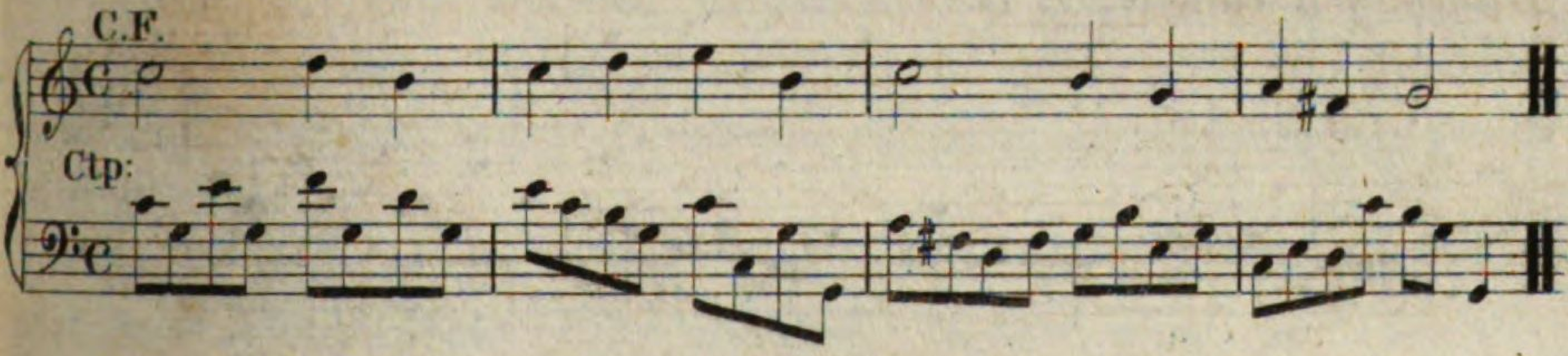
**) Durch diese Erklärung wird nunmehr auch das v. *J. Tinctor* gebrauchte Wort *diminutus* deutlich werden. —



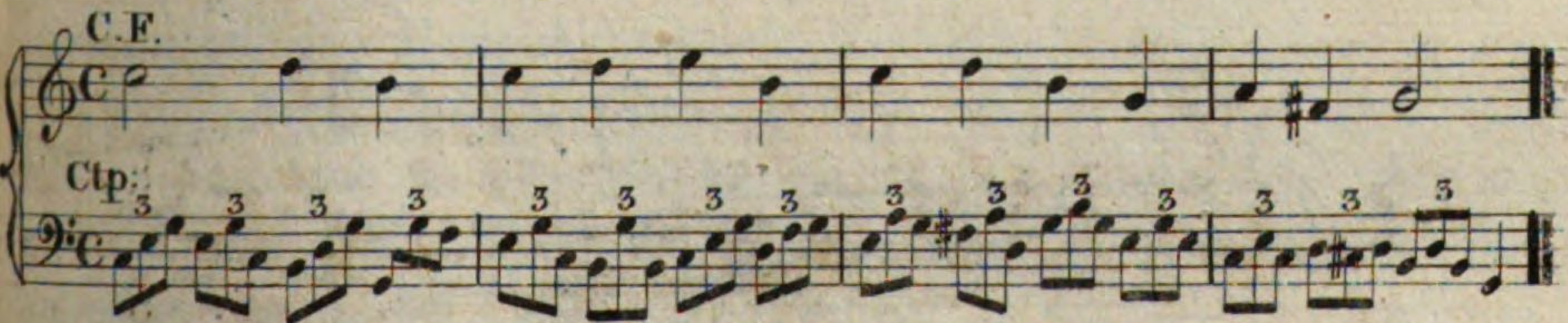
5) *Contrapunto alla diritta* *), wenn die contrapunktirende Stimme *stufenweise auf- und abwärts* geht, z. B.



6) *Contrapunto di salto*, wenn sich die contrapunktirende Stimme *sprungsweise* bewegt, z. B.



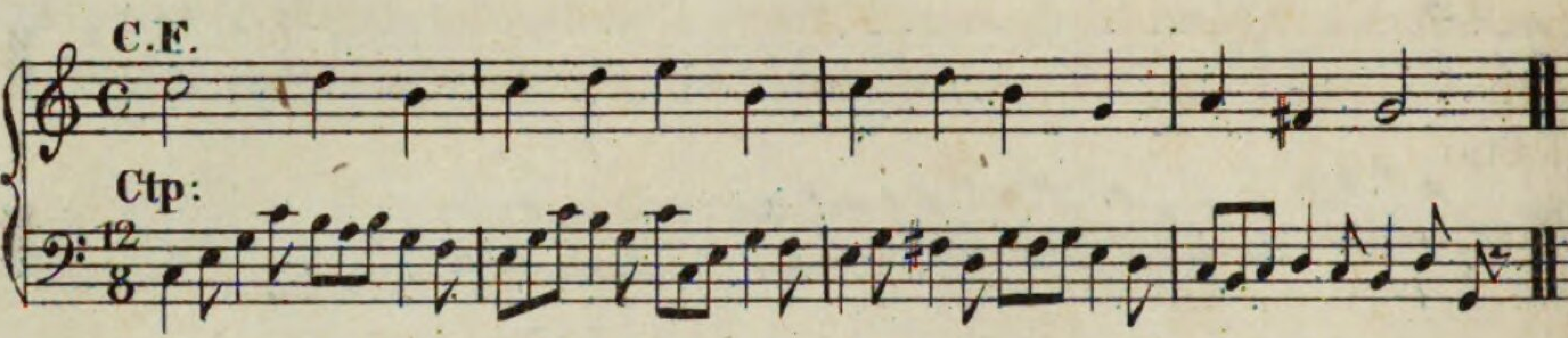
7) *Contrapunto in saltarello*, wenn sich die contrapunktirende Stimme *hüpfend* bewegt, z. B.



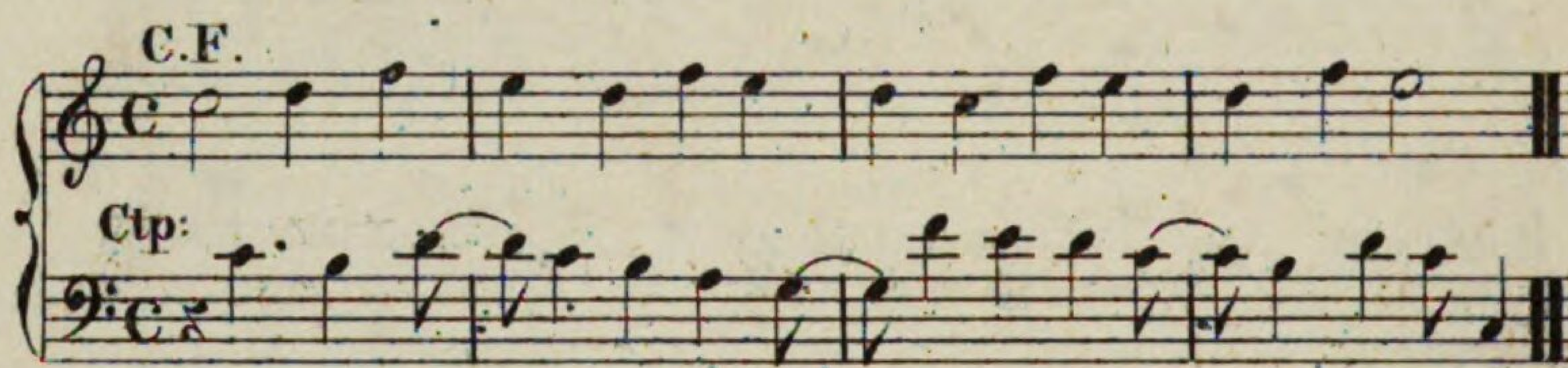
8) *Contrapunto in tempo ternario*, wenn der *cantus firmus* im $^4/_4$ Takt, die contrapunktirende Stimme aber im $^{12}/_8$ Takt gesetzt ist **), z. B.

*) Ich habe um deswillen die *italienischen* Namen der nachfolgenden Contrapunkte von Nr. 5 — 13 gewählt, da deren lateinische Namen theils ungebräuchlich, theils auch ganz unbekannt sind; und weil sich hierdurch zugleich das *Vaterland* dieser mitunter doch nur lächerlichen Contrapunkte offenbaret.

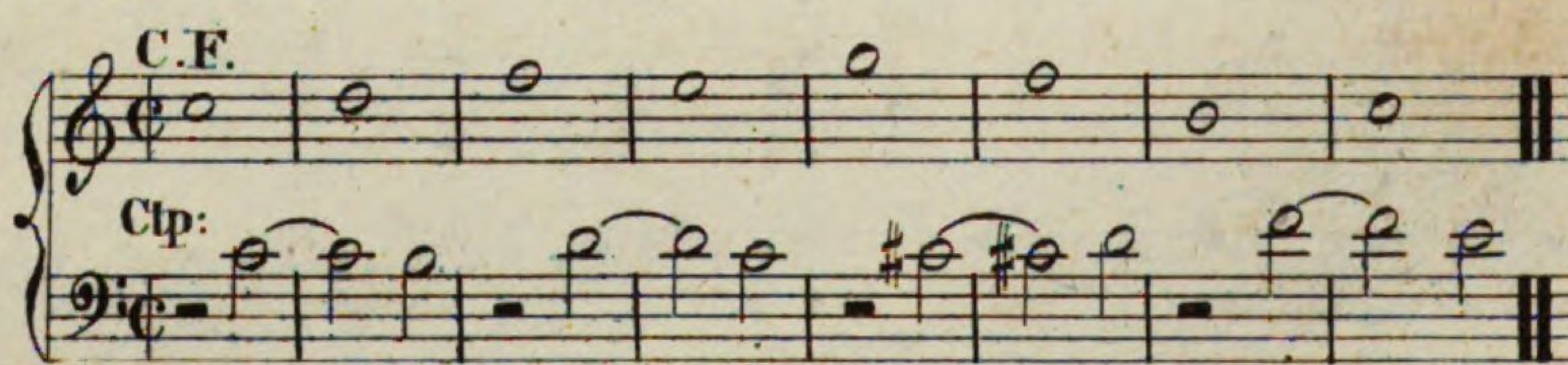
**) Dass übrigens dieser scherzhafte Contrapunkt, an der *rechten Stelle* angebracht, von *sehr guter Wirkung* seyn kann, davon hat uns *Mozart* im *Quartett* des 2. Aktes, s. *Entführung a. d. Serail*, ein ganz vorzügliches Beispiel gegeben. —



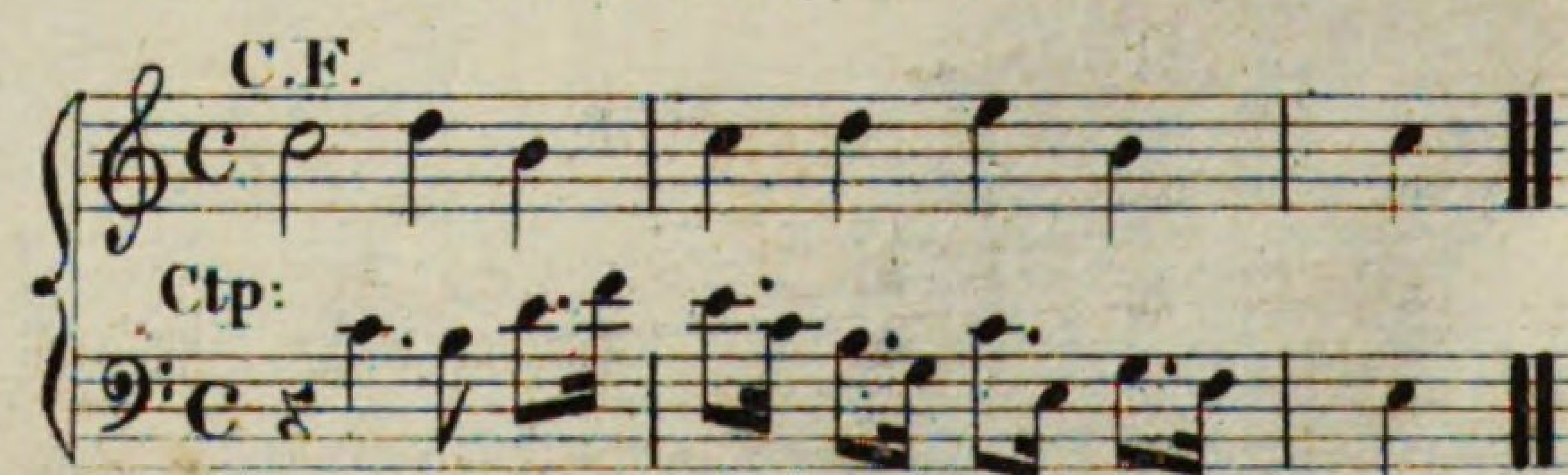
9) *Contrapunto sincopato*, wenn die contrapunktirende Stimme in *verzögerten* Noten fortschreitet, wodurch das Taktgefühl verrückt (*geschwächt*) wird, z. B.



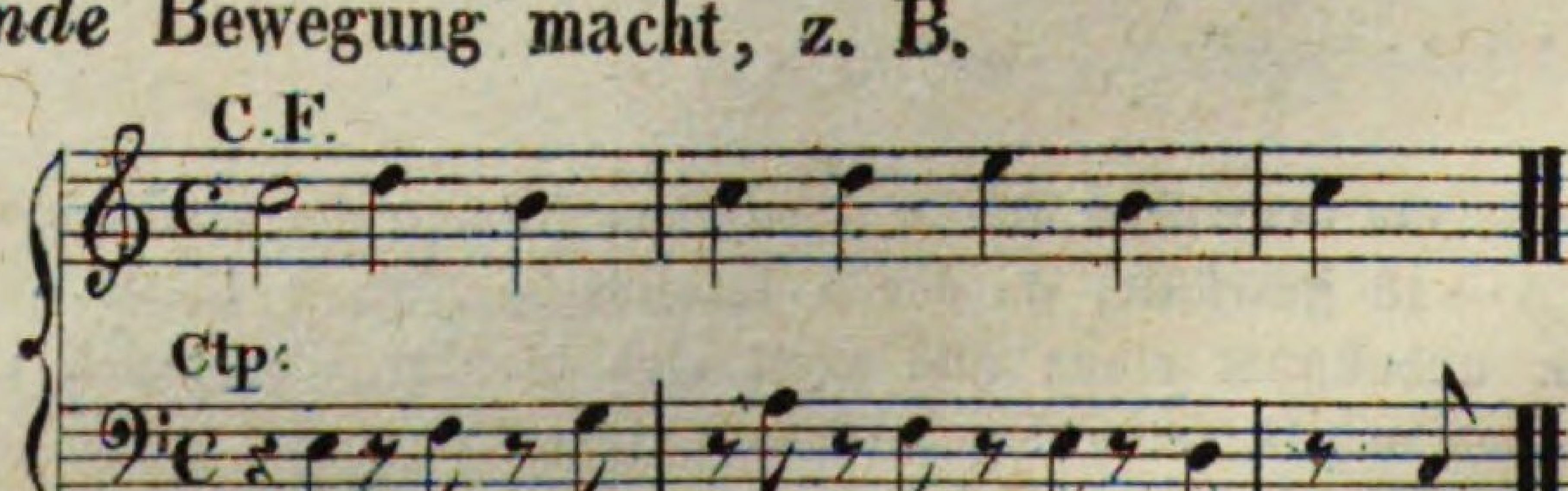
10) *Contrapunto legato*, wenn die contrapunktirende Stimme *Bindungen* enthält, z. B.



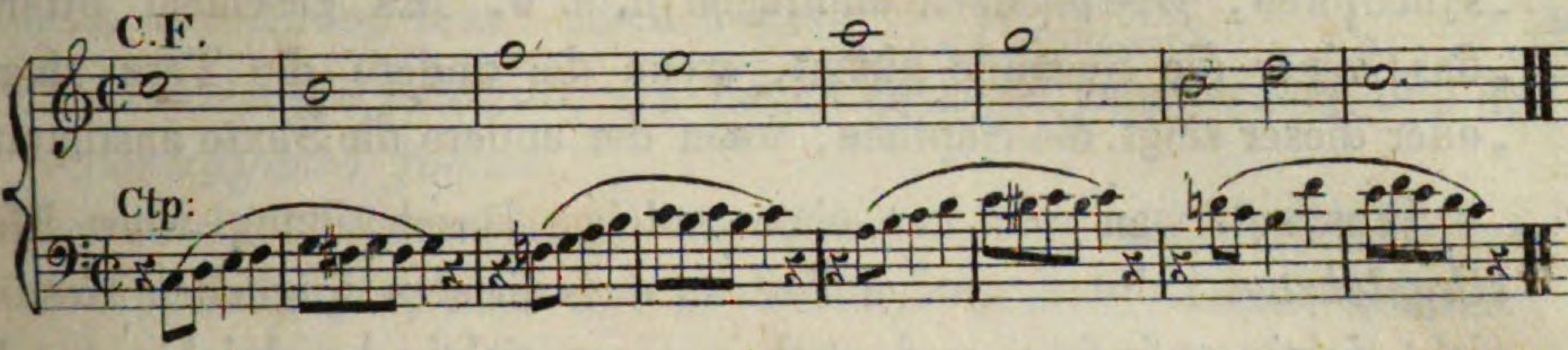
11) *Contrapunto puntato*, wenn die contrapunktirende Stimme in *punktirten* Noten fortschreitet, z. B.



12) *Contrapunto alla zoppa*, wenn die contrapunktirende Stimme in stets *nachschlagenden* Noten gesetzt ist, und dadurch eine *hinkende* Bewegung macht, z. B.



13) *Contrapunto d'un sol passo*, wenn der Contrapunkt aus einer kurzen Figur besteht, welche den ganzen Satz hindurch wiederholt wird, z. B.



§. 7.

Ausserdem findet man noch folgende Namen:

Contrapunctus hyperbatus *), wenn die contrapunktirende Stimme die *obere* ist, und *Contrapunctus hypobatus* **), wenn sie die *untere* Stimme ist.

Beide Arten bedürfen wohl keiner besonderen Beispiele, eben so wenig der *ungebundene Contrapunkt*, *contrapunto sciolto*, dessen Noten *keine* Bindungen enthalten, oder nach der Meinung anderer Tonlehrer, *nach Willkühr des Tonsetzers* behandelt werden können.

Auch gestattet der unter dem Namen *fleurtis* in Frankreich bekannte Contrapunkt kein Beispiel, sofern man ihn ebenfalls als einen extemporirten Contrapunkt zu betrachten hat; will man ihn aber als den unter dem Namen *floridus* von *J. Tinctor* erwähnten Contrapunkt betrachten, so kann hier das unter Nr. 4. bereits mitgetheilte Beispiel zu seiner Bezeichnung dienen. —

Damit der Leser aber doch erfahre, welche mitunter ganz verkehrte Ansichten manche Musikgelehrte vom Contrapunkte hatten, und mitunter zum Theil noch haben, so will ich hier diejenige Beschreibung mittheilen, welche *Blainville* ***), nach *Hiller's* wöchentl. Nachrichten die Musik betreffend, 2. Jahrgang, pag. 394, von diesem *fleurtis* gemacht hat:

*) *Contrapunto sopra il sogetto*, der Contrapunkt *oberhalb* des Subjectes.

**) *Contrapunto sotto il sogetto*, der Contrapunkt *unterhalb* des Subjectes.

***) *Blainville* lebte in den Jahren 1750 — 1770 als Musiklehrer in *Paris*, und gab daselbst unter andern auch eine sogenannte Geschichte der Musik heraus, worin diese Beschreibung des Contrapunktes enthalten ist. —

In einem andern Werke von *Blainville: l'Esprit de l'Art musical*, heisst es unter andern: *„der Contrapunkt ist der Malerei auf Glas zu vergleichen; es ist eine „verloren gegangene Kunst, von welcher man vergebens die Regeln sucht, ohne sie „wieder finden zu können."*

„Es ist ein Contrapunkt, den die Musici nach Belieben und aus „dem Stegereif mit verschiedenen Accorden über die Kirchengesänge „machen; sie können hier 2, 3 oder 4 Noten für eine machen, „syncopiren, Dissonanzen anbringen u. s. w. Es geschieht öfters, „dass einer die Secunde nimmt, wenn der andere die Terz singt; „oder dieser singt die Septime, wenn der andere die Sexte anstimmt."

Was soll man nun von einer solchen Beschreibung eines *Musikgelehrten* halten? Jeden Falles, dass er den fraglichen Gesang nicht richtig aufgefasst und noch weniger richtig beschrieben hat *). Soll sich aber diese Beschreibung in der Hauptsache nur auf einen 2stimmigen Contrapunkt beziehen, so erscheint die Aehnlichkeit auffallend, welche zwischen *dieser Beschreibung* und derjenigen vom *Diskant* Statt findet, so wie derselben §. 4. Erwähnung geschehen ist, und woraus sich auf's neue ergeben möchte: dass diejenige Setzart, welche man vor Alters *Diskant* nannte, und manche

*) *J. A. Herbst* (G. 1588, † 1660) liefert in seiner *Arte prattica et poetica* vom Jahre 1653, einen kurzen Tractat, *wie man einen Contrapunkt à mente, non à penna, das ist: im Sinn und nicht mit der Feder suchen, componiren und setzen soll*, und zwar in der *Octave, Decime* und *Duodecime*. — Dieser nur 4 Quartseiten starke Tractat, enthält die damals gebräuchlich gewesenen *allgemeinen Regeln* über diese 3 Contrapunkte, damit solche, erforderlichen Falles, auch aus dem *Stegereife (ex tempore)* von einem Komponisten angewandt werden könnten. — Welche Ansicht aber *Pater Martini* (G. 1706, † 1784) von diesem *contrapunto alla mente* hatte, kann man pag. 57. des 1. Bandes seines bekannten Werkes *Saggio del contrapunto* nachlesen, woselbst man diesen Contrapunkt als *einen von einem 4stimmigen Chor improvisirten Contrapunkt* beschrieben findet, ohne jedoch dieses scheinbare *Wunder* auch nur einigermassen erklärt zu erhalten. — Auch *J. J. Rousseau* (G. 1708, † 1778) erzählet in seinem musikalischen Wörterbuche, Art. *Chant sur le livre*, etwas ähnliches vom Contrapunkt, und behauptet sogar: *dass es so geübte Kirchensänger gebe, dass sie eine 4stimmige Fuge aus dem Stegereife zu komponiren und zu executiren im Stande seyen*, und zwar, nach seinen eigenen Worten *„sans confondre et croiser les parties, ni faire de faute dans l'harmonie."*

Das ganze Wunder möchte aber wohl nur darin bestehen: dass hier das Sängerchor einen ihm bekannten kurzen *cantus firmus* in der Art vorträgt, dass z. B. der *Bass* anfängt, hierauf der *Tenor* denselben *C. F.* um eine *Quinte* höher, dann der *Alt* in der *Octave* des *Basses* und der *Diskant* in der *Octave* des *Tenors* übernehmen; kurz, dass sämmtliche 4 Stimmen nach den bekannten Vorschriften der *Quintenfuge* eintreten. — Da nun der fragliche *C. F. allen* Sängern wohl bekannt und bei einer jeden Stimmenabtheilung ein *Vorsänger* ist, so haben sämmtliche Sänger der zuerst eintretenden Stimme, hier also des *Basses*, bei ihrer harmonischen Begleitung der 2. Stimme, nur auf ihren *Vorsänger* zu achten, und da durch diese harmonische Begleitung der 2. Stimme, zugleich diejenige der 3. und 4. Stimme *vorgeschrieben* erscheint, und da jeder Sänger schon im voraus weiss: in *welcher* Stimme der *C. F.* in der *Quinte* und *Octave* und *Duodecime* vorgetragen wird, und da endlich ein solcher Gesang so langsam einhergeht, dass man hinlänglich Zeit hat, ihm die erforderliche Aufmerksamkeit zu widmen, so erscheint auch, unter diesen von mir angeführten Umständen, ein solcher *Gedächtnissgesang* ganz natürlich.

Art des noch gegenwärtig gebräuchlichen Contrapunktes, nur dem Namen, nicht aber der Sache nach, verschieden sind.

Noch will ich von folgenden 2 Arten des Contrapunktes vorläufig Erwähnung thun, nämlich des

contrapunto ostinato, von andern auch *obligato* genannt, und des *contrapunto fugato*,

über welche 2 Contrapunkte die Beispiele, der erforderlichen Ausführlichkeit wegen, aber erst im Verfolge geliefert werden können.

Der erste, nämlich der *ostinato* *), ist ein solcher *mehrstimmiger* Contrapunkt, dessen Subject aus einem kurzen und sich öfters wiederholenden Satze besteht, gegen welchen die contrapunktirenden Stimmen stets in neuen harmonischen und mitunter auch in veränderten rhythmischen Formen zu erscheinen haben; soll er zugleich als ein *obligater Contrapunkt* erscheinen, so sind die contrapunktirenden Stimmen den Vorschriften der *Nachahmung* unterworfen.

Der zweite, nämlich der *fugirte Contrapunkt*, besteht darin, dass 3 oder 4 Stimmen desselben nach den Regeln der Fuge abgefasst seyn müssen, wobei das Subject entweder in *einer* Stimme fortgeführt, oder ebenfalls nach den Regeln der Fuge für *mehrere* Stimmen bearbeitet erscheinen kann. —

§. 8.

Was nun den *doppelten Contrapunkt* insbesondere betrifft, so theilt man ihn in denjenigen der *Octave*, der *Decime* und der *Duodecime* **) ein. —

Der *doppelte Contrapunkt der Octave* besteht darin, dass hierbei die contrapunktirende Stimme der *Umkehrung* (der Versetzung um eine Octave über oder unter den *cantus firmus*) fähig seyn muss, z. B.

*) *Ostinato*, eigensinnig; daher manche Tonlehrer diesen Contrapunkt auch *perfidiato*, hartnäckig, nennen; obgleich letzteres Wort eben so wenig als ersteres zur Bezeichnung dieser Setzart passend erscheint.

Am besten würde man diesen Contrapunkt *contrapunto sopra un Basso continuo* nennen, wenn nämlich das Subject auch wirklich im Basse liege, wie dies dann gewöhnlich der Fall ist. —

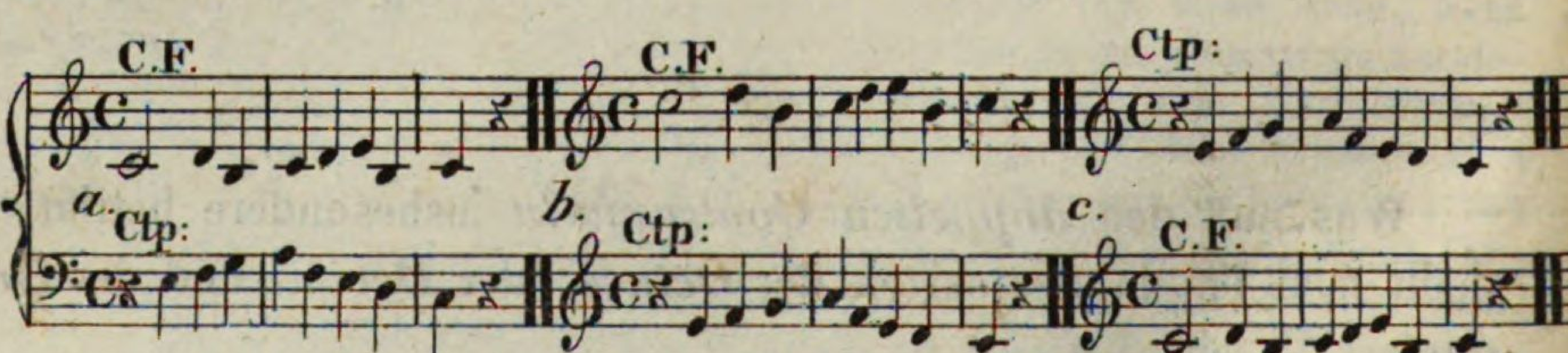
**) Was von der Versetzung der contrapunktirenden Stimme in die *Secunde*, *Terz*, *Quarte*, *Quinte*, *Sexte* und *Septime*, und dann noch in die *None* und *Undecime* zu halten ist, wird weiter unten vorkommen. —



Der hier bei *a.* notirte Satz, da er nach dieser Vorschrift abgefasst worden ist, war daher auch der Umkehrung bei *b.* fähig.

So lange hierbei Subject und Contrapunkt in den Grenzen *einer* Octave zu einander stehen, so ist die einfache Versetzung der *contrapunktirenden Stimme* auch hinreichend; stehen sie aber um *zwei* Octaven auseinander, wie die meisten der vorhergehenden Sätze von Nr. 1 — 13., so muss man *beide Stimmen gleichzeitig versetzen*, nämlich die *obere* (höhere) um eine Octave *tiefer*, und die *untere* (tiefere) um eine Octave *höher;* ausserdem nur eine *Annäherung um eine Octave*, nicht aber eine förmliche *Umkehrung* zwischen beiden Stimmen Statt finden würde. —

So erscheint z. B. Nr. 12. der vorhergehenden Sätze (aber hier *nicht alla zoppa* behandelt) durch die *einfache* Versetzung der oberen oder der unteren Stimme, auch *nicht in der Umkehrung*, z. B. *a.* und *b.*, sondern erst da, wo *beide Stimmen gleichzeitig versetzt worden sind*, z. B. *c.*

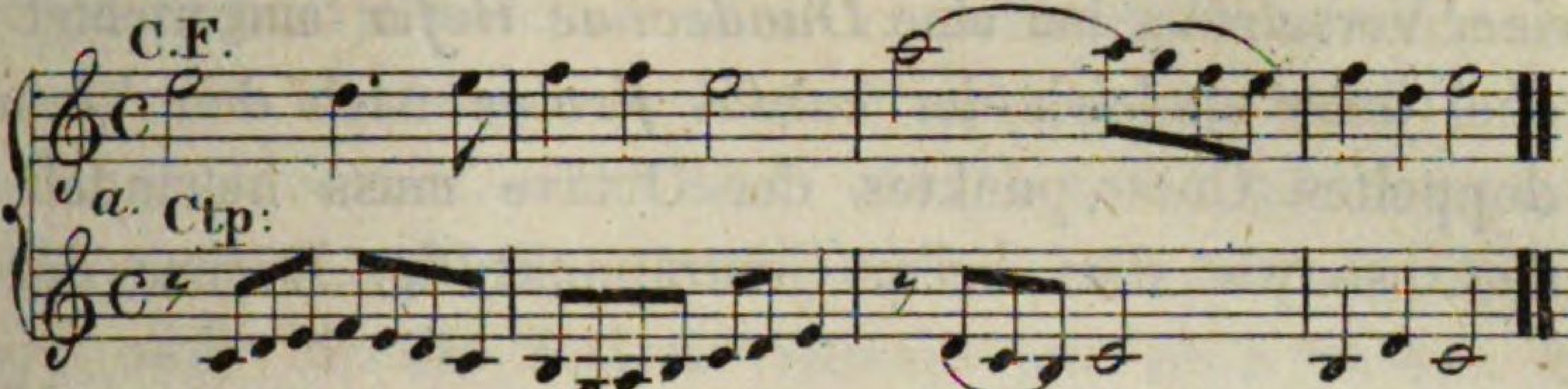


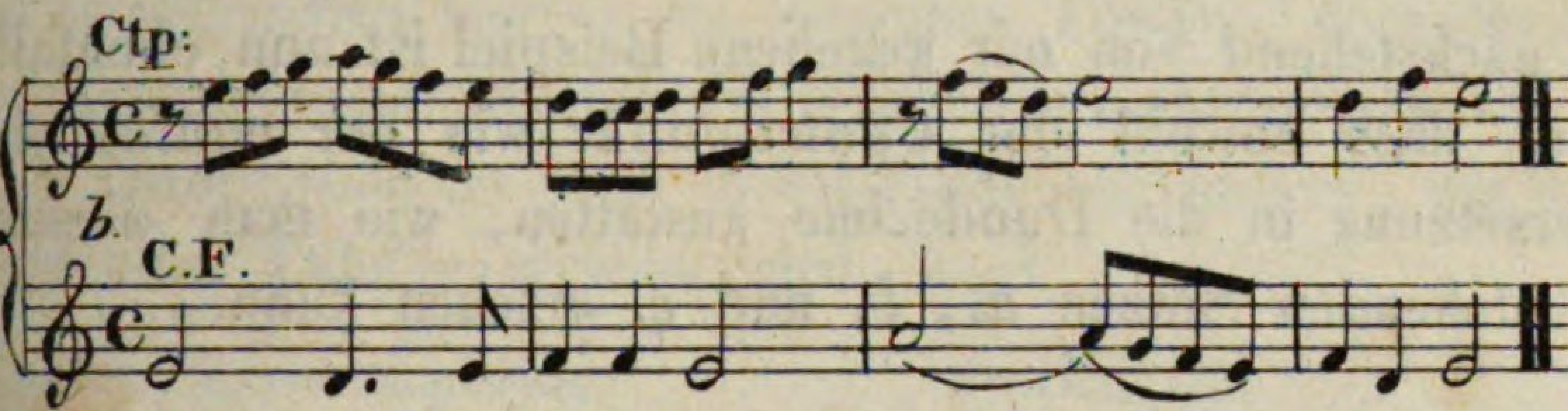
Hiernach kann nun der Lernende die Versetzung der übrigen Sätze Nr. 1 — 13. vornehmen, da sie sämmtlich nach den Regeln des doppelten Contrapunktes der Octave abgefasst sind *).

Der *doppelte Contrapunkt der Decime* besteht darin, dass die contrapunktirende Stimme, wenn sie die *tiefere* ist, um eine Decime *höher*, und wenn sie die *höhere* ist, um eine Decime *tiefer* muss versetzt werden können. Damit man hierbei aber nicht auf den Umfang einer Decime beschränkt ist, in deren Grenze sich beide Stimmen zu verhalten haben, so richtet man die contrapunktirende Stimme zugleich nach den Vorschriften des doppelten Contrapunktes

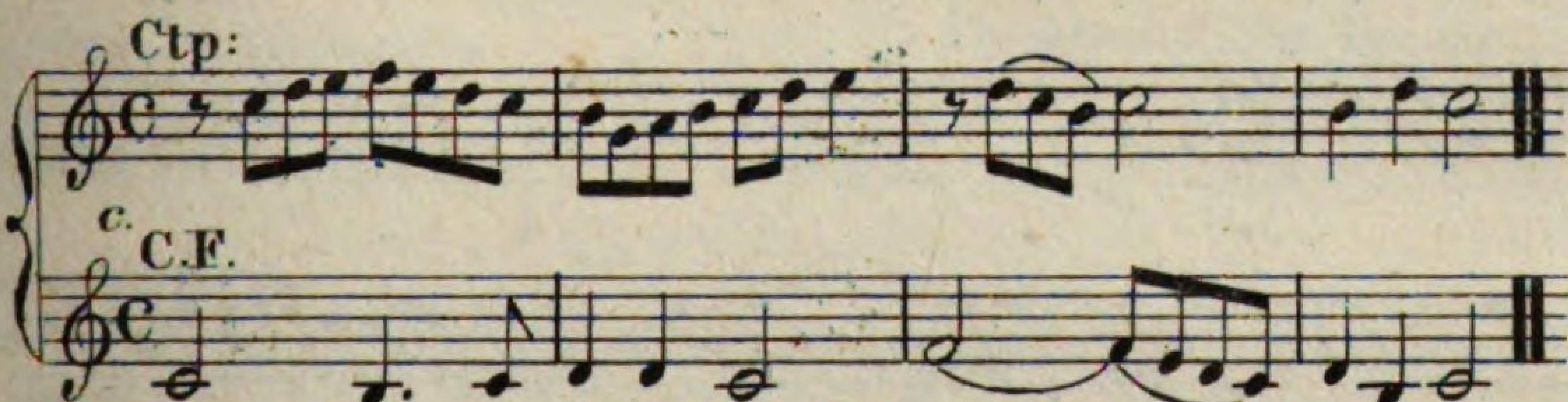
*) Auch eine Transposition mehrerer dieser Sätze in die übrigen Tonarten, kann nur als eine höchst nützliche Uebung empfohlen werden

der Octave ein, und setzt das Subject zugleich mit dem Contrapunkte, entweder als *höhere* Stimme *um eine Octave herunter*, oder als *tiefere* Stimme *um eine Octave hinauf*, z. B.





Wenn man, wie es hier geschehen ist, *beide* Stimmen, also sowohl den Contrapunkt wie den *cantus firmus*, zur Versetzung in die Decime eingerichtet hat, so entsteht hierdurch der folgende Satz:



woselbst der *cantus firmus*, als die höhere Stimme, um eine Decime herunter, und dagegen der *Contrapunkt*, als die tiefere Stimme, um eine Octave hinauf gerückt worden ist. —

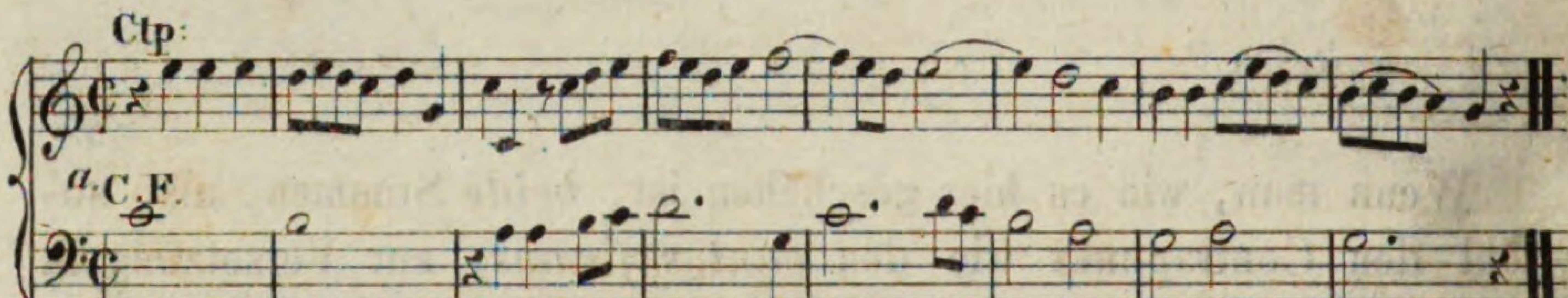
Ist nun ein solcher Satz noch auf die Gegenbewegung und der dabei Statt findenden Hinzufügung einer *Unterterz* zur *oberen* Stimme, und einer *Oberterz* zur *unteren* Stimme gegründet, wie dieses hier der Fall ist, so entsteht aus einem solchen 2stimmigen Satze, ein 4stimmiger; hier also aus dem vorstehenden 2stimmigen Satze *a.*, folgender 4stimmige Satz *d.*

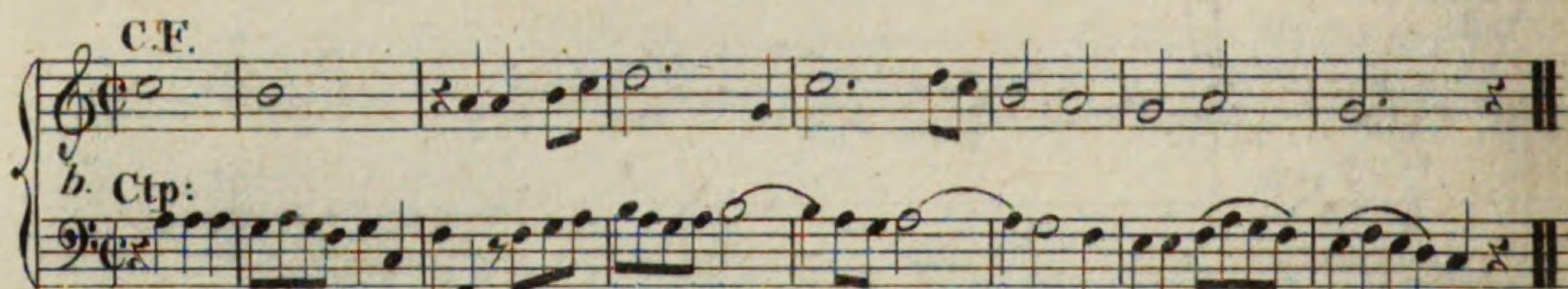


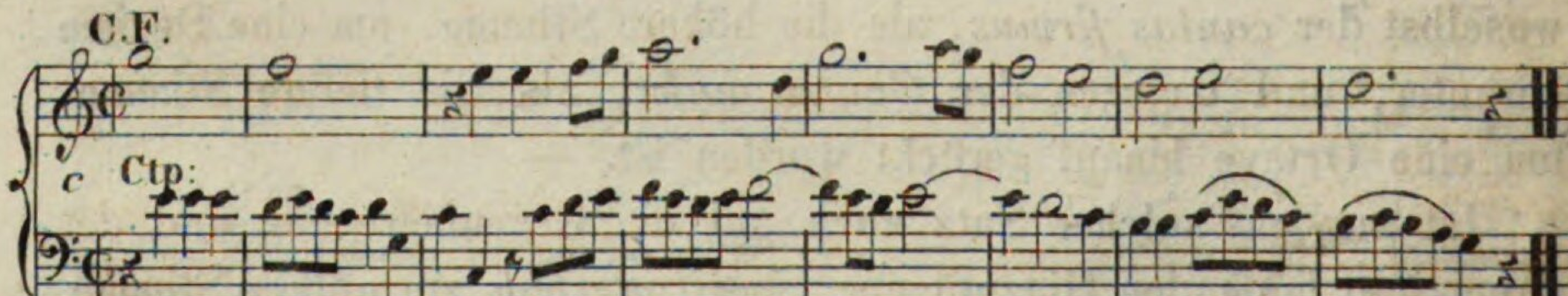
Ein Mehreres hierüber im Verfolge. —

Der *doppelte Contrapunkt der Duodecime* besteht darin, dass die contrapunktirende Stimme, wenn sie die *tiefere* ist, zu einer Versetzung um eine *Duodecime höher*, und wenn sie die *höhere* ist, zu einer Versetzung um eine *Duodecime tiefer* eingerichtet seyn muss, wobei dann zugleich der *cantus firmus* nach den Vorschriften des doppelten Contrapunktes der Octave muss behandelt werden können, so wie dies bei'm Contrapunkt der Decime der Fall war. —

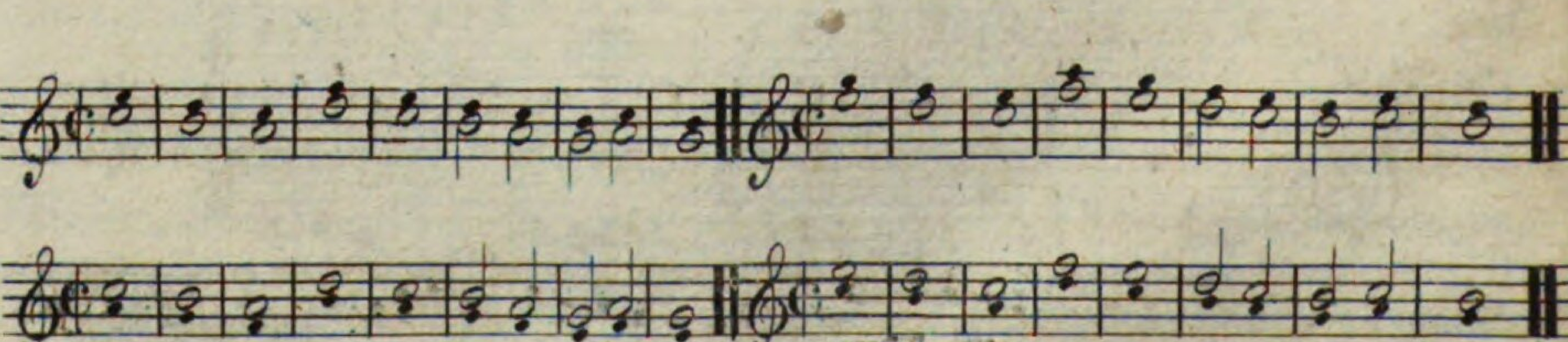
Das nachstehend von mir gegebene Beispiel ist nun ebenfalls so abgefasst, dass sowohl der *Contrapunkt* wie der *cantus firmus* diese Versetzung in die Duodecime gestatten, wie man dieses aus den nachstehenden Sätzen *a.*, *b.* und *c.* ersehen kann.







In wie fern sich die hier angeführten Beispiele auf nachstehende Terzensätze gründen, kann erst im Verfolge erläutert werden.



§. 9.

Es ist schon bemerkt worden *), dass der Ausdruck *doppelter* Contrapunkt keinen *zweifachen*, sondern einen *solchen Contrapunkt* bezeichnet, welchen man einmal als *Bass* und einmal als *Diskant*, also in *doppelter Gestalt* gebrauchen kann.

Bei'm *doppelten Contrapunkt der Octave* macht es nun keinen wesentlichen Unterschied, ob die *tiefere Stimme um eine Octave hinauf*, oder ob die *höhere Stimme um eine Octave herunter* gesetzt wird, indem hierbei die einzelnen Töne in *denselben Intervallen* fortschreiten; allein bei'm doppelten Contrapunkt der *Decime* und der *Duodecime* ist es in dieser Beziehung anders, wie sich dies aus folgender Tabelle ergeben wird, z. B.



Wenn daher ein doppelter Contrapunkt der Decime und Duodecime so eingerichtet ist, dass sich sowohl das Subject als das Contrasubject **) dabei umkehren lassen, so erscheinen auch *beide* in einer veränderten Gestalt (wie man dies aus den bereits angeführten Beispielen über diese beiden Contrapunkte entnehmen kann) und man könnte daher einen zu dieser *zweifachen* Versetzung eingerichteten Contrapunkt, einen *zweifachen Contrapunkt* der *Decime* und *Duodecime* nennen, obgleich dieser Ausdruck nicht gebräuchlich ist.

So lange bei'm *doppelten Contrapunkte* nur *zwei Stimmen* an der contrapunktischen Bearbeitung Theil nehmen, entsteht durch das

*) §. 5. Anmerkung.

**) Nach der bereits gegebenen Erklärung über die Bedeutung des Wortes *Subject* (§. 5. Anmerkung) ergibt sich wohl von selbst, dass man den Contrapunkt auch *Contrasubject* nennen kann.

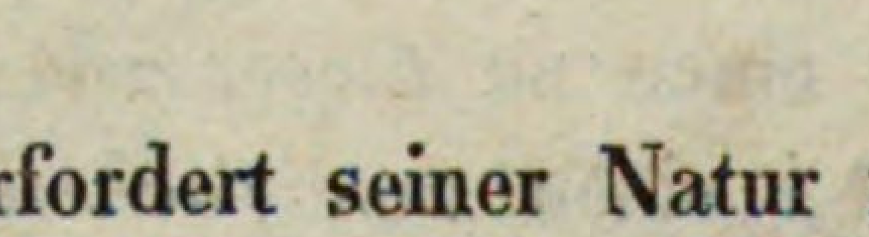
Dabeiseyn der *übrigen Stimmen* keine weitere Abänderung in der Benennung eines solchen Contrapunktes, als dass man die Anzahl sämmtlicher Stimmen durch den Beisatz 3-4-5-6 *stimmiger* doppelter Contrapunkt der Octave, der Decime oder der Duodecime bemerkt. — Werden aber *mehrere* Stimmen eines contrapunktischen Satzes zur *Umkehrung* eingerichtet, so wird dem Worte *doppelt* noch die Anzahl *dieser ebenfalls contrapunktirenden Stimmen* vorgesetzt, wodurch dann die Namen *dreidoppelter, vierdoppelter, fünf- und sechsdoppelter*, oder 3- 4- 5- und 6 *fach doppelter Contrapunkt* entstehen können, welche Contrapunkte nun noch mehrere *nicht an der contrapunktischen Umkehrung Theil nehmende* Stimmen enthalten können. —

Alles dieses soll an seinem Orte noch näher beschrieben und durch Beispiele erläutert werden; eben so auch dasjenige, was über den *Contrapunkt in der freien und strengen Gegenbewegung*, oder *rückgängigen Bewegung*, über den *verkehrten* (umgekehrten) *Contrapunkt* und über ähnliche Kunststücke dieser Setzart zu sagen ist.

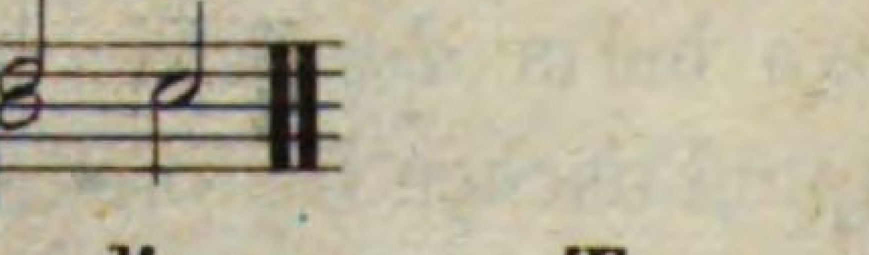
§. 10.

Es ist schon §. 4. darauf hingedeutet worden, dass das noch heutiges Tages übliche Verfahren: *die ersten Uebungen im Contrapunkte nur mit 2 Stimmen vorzunehmen*, eigentlich nur als eine *harmonische Tonverbindung fortschreitender Intervalle* zu betrachten ist. Und dass man seiner Zeit dieses contrapunktische Verfahren auch in der That nur als eine solche *Intervallenfolge* betrachtet hat, geht unter andern auch aus denjenigen contrapunktischen Sätzen hervor, welche sich in *Joh. von Muris Ars summaria contrapuncti* befinden, und welche *Forkel* (*Gesch. d. Mus. B.* 2. *pag.* 471 u. 472.) ungefähr mit folgenden Worten und Notenbeispielen anführt:

1) Der *Einklang* erfordert seiner Natur nach eine kleine Terz zur Folge, und auf diese folgt am besten der Einklang, z. B.

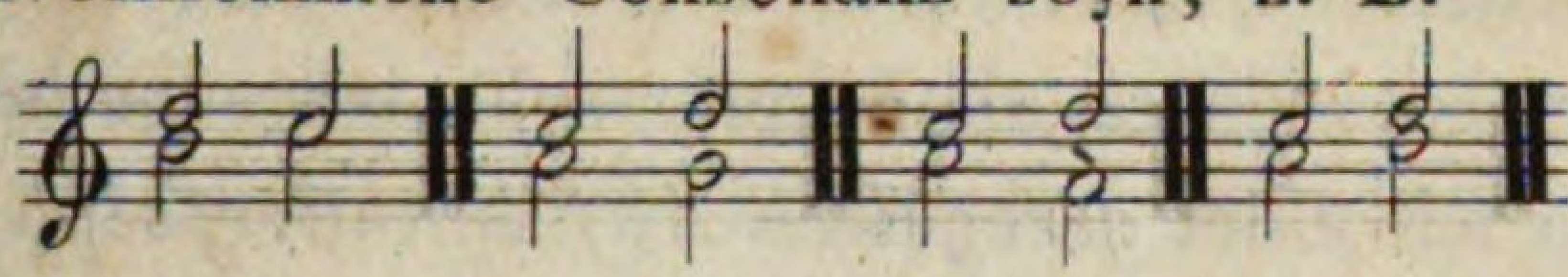


2) Die *Quinte* geht am besten in die grosse Terz, und diese wiederum in die Quinte, z. B.

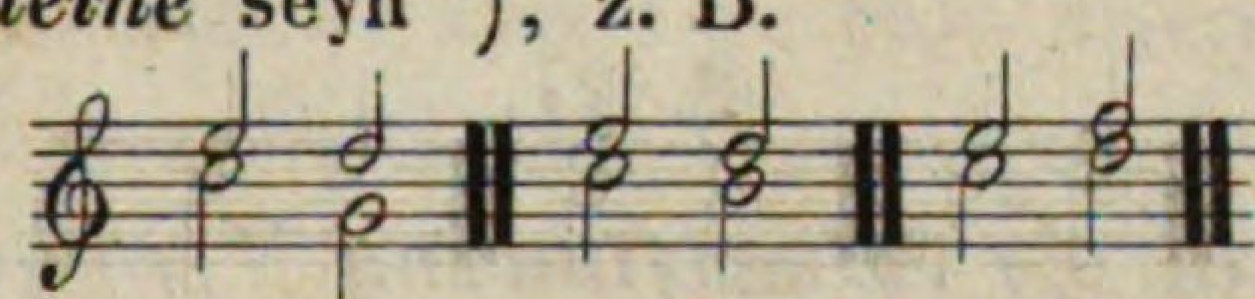


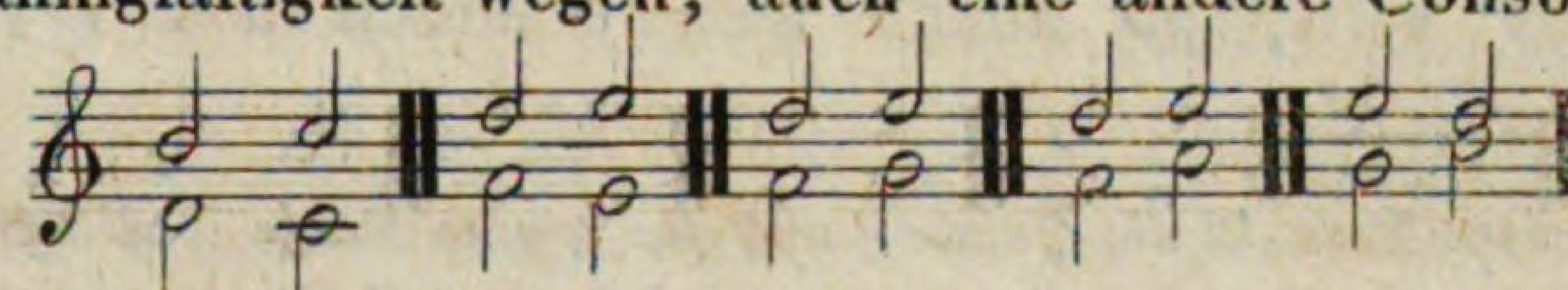
3) Auf die *Octave* kann am besten die grosse Sexte folgen, und auf diese wiederum die Octave, z. B. 

4) Auf die *kleine Terz*, da sie eine *unvollkommene* Consonanz ist, folgt am besten eine vollkommene, und zwar, wie bereits bemerkt, der Einklang; es kann aber auch eine andere vollkommene oder unvollkommene Consonanz seyn, z. B.



5) Auf die *grosse Terz* folgt, wie bereits bemerkt, am besten die Quinte; es kann ihr aber auch eine *andere Terz* folgen, nur muss diese eine *kleine* seyn *), z. B.



6) Die *grosse Sexte* hat am liebsten die Octave nach sich; es kann aber, der Mannigfaltigkeit wegen, auch eine andere Consonanz seyn, z. B. 

Ferner heisst es:

„Jede Composition soll mit einer vollkommenen Consonanz „anfangen und endigen, und es muss bemerkt werden, *dass nie „zwei Stimmen in vollkommenen Consonanzen zugleich mit ein„ander steigen oder fallen* **), obgleich die *unvollkommenen* ohne „Einschränkung gebraucht werden können. Endlich muss man Sorge „tragen, dass wenn die untere Stimme steigt, die obere falle, und „so umgekehrt."

Ungefähr dieselben Vorschriften, aber ohne alle Notenbeispiele, kommen in der §. 4. erwähnten *Abhandlung über den Diskant* vor ***), und es zeigt sich hierdurch abermals, dass Contrapunkt und Diskant als eine und dieselbe Sache zu betrachten sind.

*) Da die Folge von 2 grossen Terzen ein fehlerhaftes *mi, fa,* veranlassen würde, z. B.  so war solche verboten.

**) Ich werde weiter unten noch einmal hierauf zurückkommen.

***) Auch heisst es daselbst noch: die *unvollkommenen Consonanzen zeigten ein Streben* in die *vollkommenen* überzugehen, und zwar die *kleine Terz in den Einklang*,

Nur die Schlussbemerkung in Betreff der stets anzuwendenden *Gegenbewegung*, scheint neueren Ursprunges *), und erst durch die nach und nach angestellten Versuche: *für mehr als 2 Stimmen zu setzen*, veranlasst worden zu seyn; so wie dann der mehrstimmige Satz selbst, durch die zuerst versuchte *Hinzufügung einer Terz* zur unteren Stimme, dann zur oberen Stimme, und endlich gleichzeitig zu beiden Stimmen, entstanden ist. Es unterliegt auch keinem Zweifel, dass diese *Terzenharmonie* den Grund zur *Bildung der Accorde* gelegt hat; da es aber damit sehr langsam hergegangen ist, und namentlich mit einer *geregelten Aufeinanderfolge der Accorde*, so darf man sich nicht darüber verwundern: dass den meisten der älteren contrapunktischen Sätze, der erforderliche *harmonische Zusammenhang* mangelt.

§. 11.

Wenn nun auch die *Stimmführung* **), (welche allerdings als eine der wesentlichsten Eigenschaften des Contrapunktes zu betrachten ist,) in gewissen Fällen leichter mit *zwei* als mit *vier Stimmen* erlernt wird, so nimmt man dennoch *die ersten Uebungen im*

die grosse Terz in die Quinte, und *die grosse Sexte in die Octave*. Da man nun in noch früheren Zeiten, die Terzen und Sexten (letztere sogar noch zu *Franco's* Zeiten), zu den *Dissonanzen* gezählt hatte, so möchte hierin der Grund zu der in neueren Zeiten vorgeschriebenen sogenannten *Auflösung der Dissonanz* zu suchen seyn; durch welches letztere Wort man aber ursprünglich eben so wenig einen *Uebelklang* bezeichnen wollte, als die Dissonanz ein wirklicher Uebelklang ist, wie ich dies bei einer andern Gelegenheit näher erörtern werde.

*) Es scheint sogar, dass der ganze Aufsatz: *de Discantu et consonantiis*, nur als ein späterer Anhang zu den *Quaestiones musicae* des *J. v. Muris*, und die angeführte *ars contrapuncti*, als eine etwas veränderte Abschrift des ebengenannten Aufsatzes über den Diskant, zu betrachten ist; daher denn auch hier nur von 6 Intervallen, gleichwie bei'm Diskante, die Rede seyn, und demnach auch der *kleinen* Sexte, als gleichsam einer 7. Species des Diskantes, noch keiner Erwähnung geschehen konnte; was zuerst durch *Prosdocimus de Beldomandis*, einen berühmten Musikgelehrten, welcher in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu *Padua* lebte, geschehen seyn soll, indem er die kleine Sexte ebenfalls unter die Consonanzen aufgenommen und bei'm Contrapunkt angewandt hat. —

**) In der Fortschreitung von einem *Accord* zu einem andern, liegt zugleich die so vielfache Fortschreitung von einem *Tone* zu einem andern, als der Accord *Stimmen* enthält; demnach eine ganze *Folge von Accorden* auch eine ganze *Folge von Tönen in jeder einzelnen Stimme* nach sich zieht; und da diese *Tonfolge* so zu *führen* ist, dass sie einen *melodischen Charakter* annimmt, so bezeichnet man dieses Verfahren durch den Kunstausdruck: die *Führung der Stimmen*, oder die *Stimmführung*. Diese Stimmführung ist somit als eine solche *harmonische Verbindung der verschiedenen Stimmen einer Composition* zu betrachten, durch welche *der Gang jeder einzelnen Stimme*, er sey nun auf kurze melodische Figuren beschränkt, oder auf längere Sätze ausgedehnt, auch *erkannt* werden kann. —

einfachen gleichen Contrapunkte zweckmässiger mit *vier*, als mit *zwei Stimmen* vor; indem diese Stimmführung nur in Folge einer *Accordverbindung* Statt finden kann, hierbei aber die Uebung im 4stimmigen Satze, derjenigen im 2stimmigen *vorhergehen* muss *).

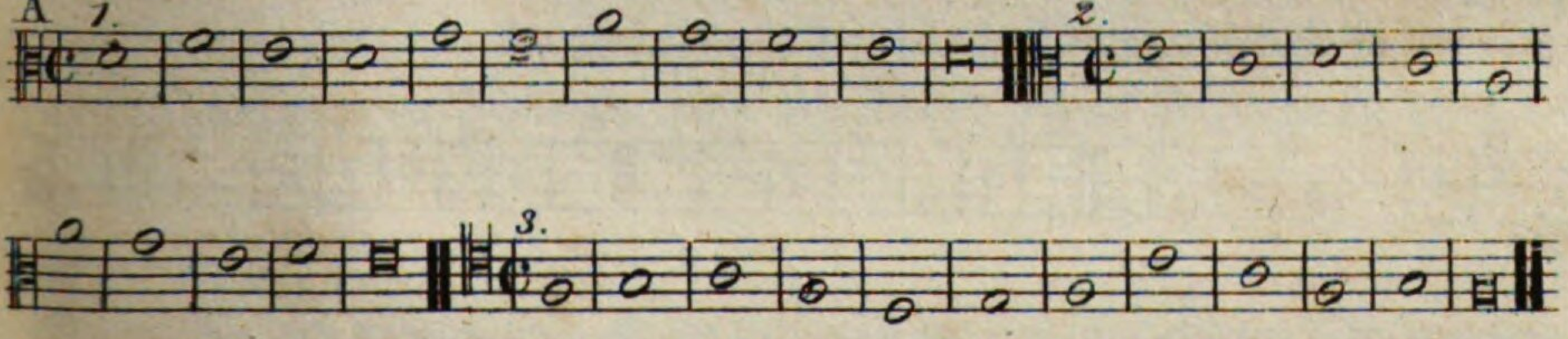
Ich werde daher die *ersten Uebungen im Contrapunkte*, (welche, wie bereits bemerkt, nur den *einfachen gleichen Contrapunkt* angehen,) zuerst mit *vier Stimmen*, dann mit *drei Stimmen* und hierauf mit *zwei Stimmen* vornehmen. Und erst dann, wenn ich den Lernenden mit dieser *harmonischen Behandlung des zweistimmigen Contrapunktes* **) hinlänglich bekannt gemacht habe, werde ich die verschiedenen Uebungen im *ungleichen Contrapunkte*, so wie die ersten Uebungen im *doppelten Contrapunkte*, zur leichteren Erlernung der Stimmführung, mit 2 *Stimmen anfangen*; und die dritte und vierte Stimme zuerst in blos *harmonischer*, nachher aber zugleich auch in *melodischer Beziehung* hinzutreten lassen.

§. 12.

Es ist schon bemerkt worden ***), dass man einer jeden der verschiedenen contrapunktischen Setzarten einen *cantus firmus* zu Grunde legt.

Manche Tonlehrer nehmen hierzu bekannte Choralmelodieen, wie dies z. B. *Kirnberger* und *Koch* gethan haben; andere aber nehmen selbsterfundene Sätze hierzu. So hat z. B. *Fux*, in seinem *Gradus ad parnassum*, die nachstehend notirten 8 Sätze bei *A.*, *Albrechtsberger* aber, in seiner *Anweisung zur Composition*, nur die beiden folgenden Sätze bei *B.* zu den verschiedenen contrapunktischen Uebungen verwendet.

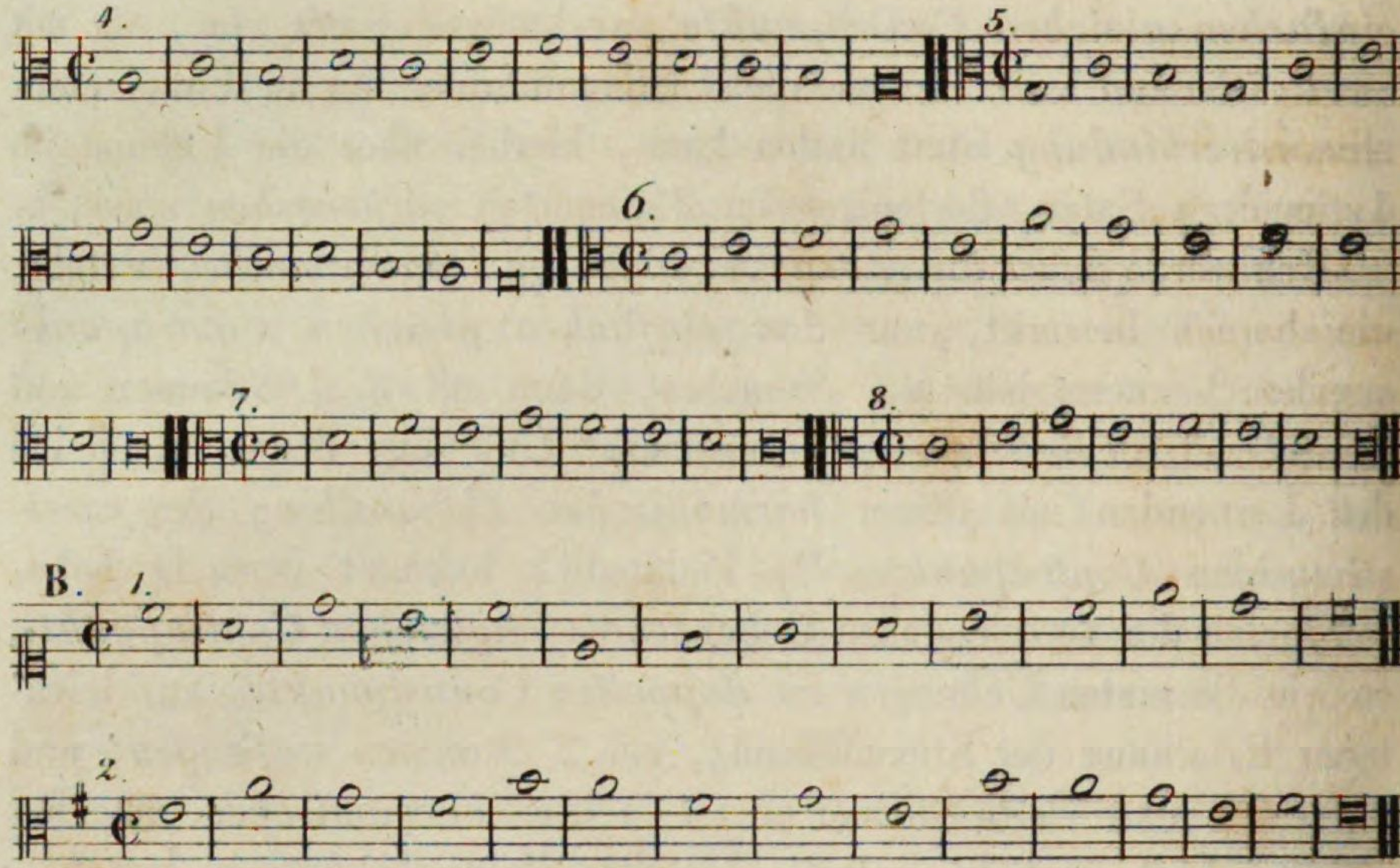
A



*) Ich muss hier die Besitzer des ersten Bandes (der *Harmonielehre*) auf dasjenige verweisen, was ich daselbst im 17. Capitel über die *zweistimmige Behandlung der Accorde* gesagt habe. —

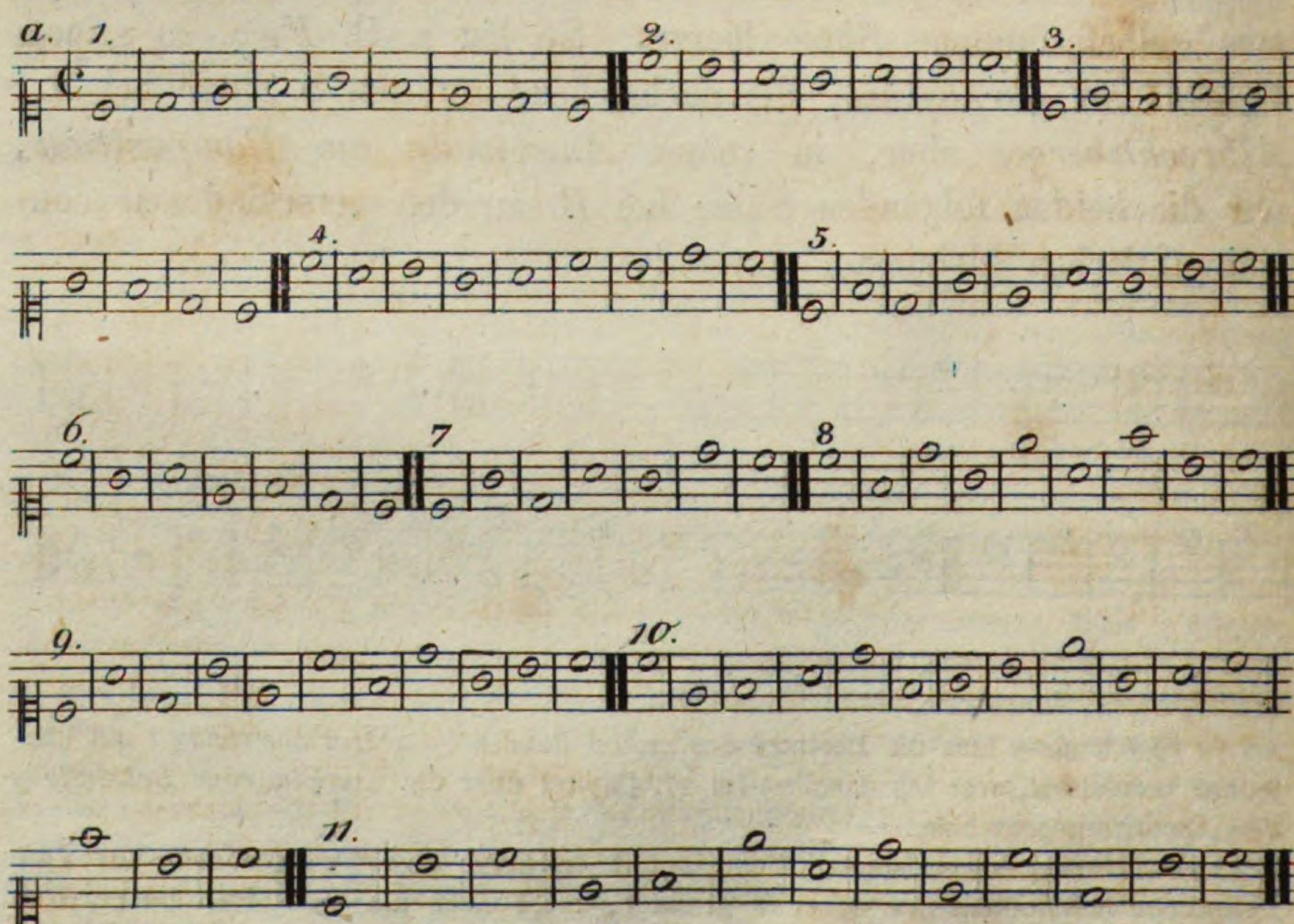
**) Dieser zweistimmige Contrapunkt erscheint hier, wo er sich auf eine 2*stimmige Behandlung der Accorde* gründet, nicht mehr als eine blose *Intervallenfolge*, sondern als eine auf 2 Stimmen reducirte *Accordfolge*. —

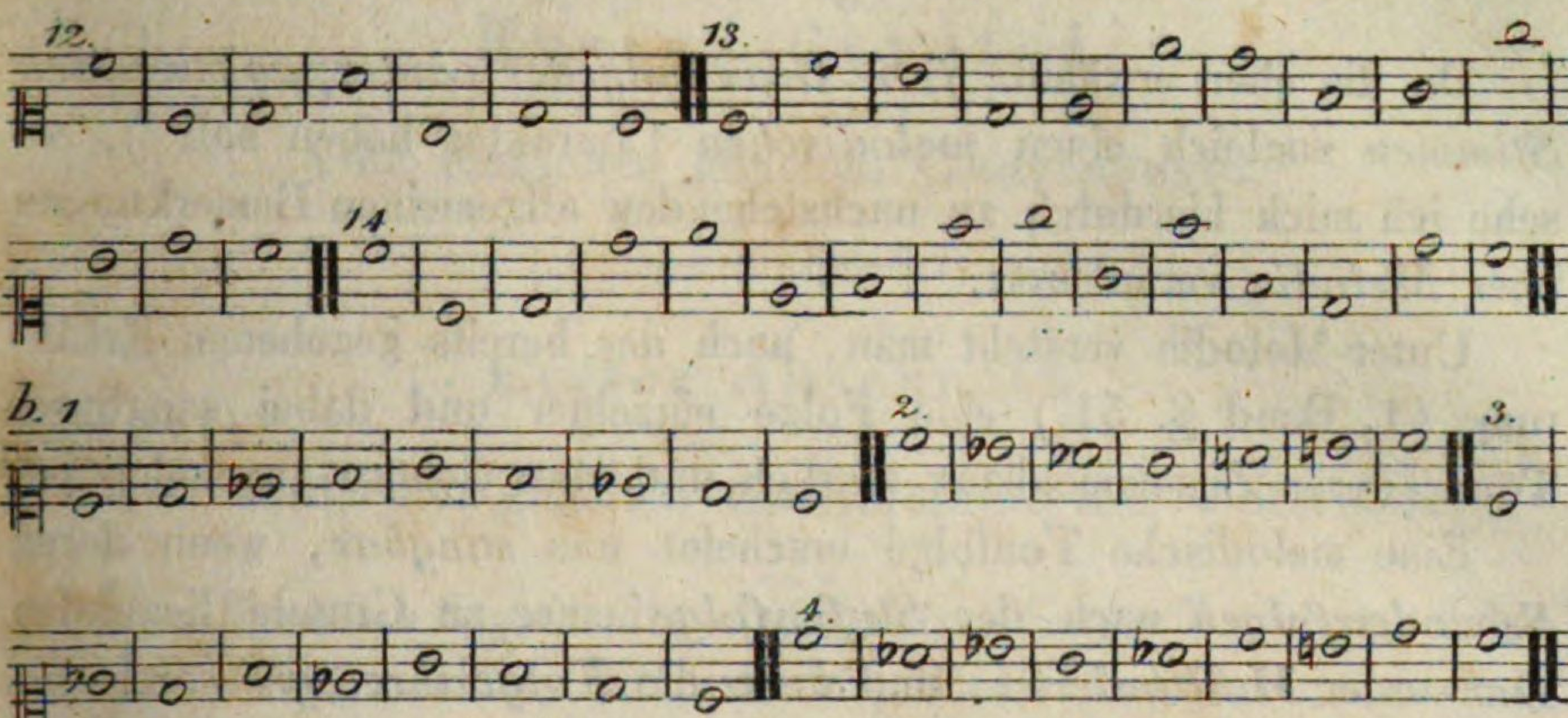
***) *vide* §. 5. und dessen erste Anmerkung. —



Der Lernende kann es damit halten, wie er will. —

Will er sich seinen eigenen *cantus firmus* bilden, so muss er hierzu solche Sätze wählen, worin nach und nach *alle* Intervallenfortschreitungen vorkommen, wie z. B. nachstehende bei *a.* in *C* dur, welche man, nach Anleitung deren Notirung bei *b.*, gar leicht auch in *C* moll übertragen kann.





Auch lassen sich diese Sätze für den *Bass* gebrauchen, so wie man dann auch noch die im ersten Bande §. 131. und 132. aufgestellten *Bassfortschreitungen* hierzu benutzen kann. —

Will man sich aber der Choralmelodieen zum *cantus firmus* bedienen, so bieten diese mehr Abwechslung in der Melodie und Harmonie und jeden Falles ein grösseres Interesse dar; und ich bemerke wegen der desfalls zu treffenden Auswahl, dass man hierbei auf folgende 4 Punkte zu sehen hat:

1) dass eine solche Choralmelodie sangbar, und dass ihre Tonart leicht zu erkennen ist;

2) dass sie nicht weniger als 4, und nicht mehr als 6 bis 8 Absätze (Cadenzen) enthalte;

3) dass sie vorzugsweise die Anwendung des ◺ der Prime, Quarte und Quinte der zu Grunde liegenden Tonart gestatte;

4) dass die dabei anzubringenden Accordfolgen, einer jeden der contrapunktirenden Stimmen eine möglichst *freie Bewegung* gestatten *).

*) Dies gilt hauptsächlich für die Uebungen im *einfachen gleichen Contrapunkte*, wo *gegen jede Note des cantus firmus* auch eine *contrapunktirende Note von gleicher Dauer* zu setzen ist; denn, wenn man hierbei diese Regel ausser Acht lassen würde, so könnte es leicht geschehen, dass in einer Stimme ein und derselbe Ton zu oft (5—6 mal) unmittelbar nacheinander anschlage und hierdurch die üble Wirkung hervorbringe: als könne die betreffende Stimme nicht von der Stelle kommen.

So unangenehm indessen dieser zu oftmalige *Anschlag* eines und desselben Tones ist, von so guter Wirkung kann dagegen sein ununterbrochenes *Forttönen* seyn, was aber, begreiflicher Weise, nicht bei'm *gleichen*, sondern nur bei'm *ungleichen* Contrapunkte Statt finden kann. —

§. 13.

Da die eben erwähnte *freie Bewegung der contrapunktirenden Stimmen* zugleich einen *melodischen* Charakter haben soll *), so sehe ich mich hierdurch zu nachstehenden allgemeinen Bemerkungen über *Melodie* veranlasst:

Unter Melodie versteht man, nach der bereits gegebenen Erklärung (1. Band §. 51.) eine Folge einzelner und dabei sangbarer Töne, deren Zusammenhang fasslich und dem Gehöre angenehm ist.

Eine melodische Tonfolge erscheint nun *sangbar*, wenn deren *Secundenfolgen* nach der *Stufenfolge* einer zu Grunde liegenden *Dur*- oder *Molltonleiter*, und wenn die *Folge ihrer grösseren Intervalle* nach dem Intervallenverhältniss der in der betreffenden Tonleiter enthaltenen *Accorde* eingerichtet ist; und ihr *Zusammenhang* erscheint *fasslich:* wenn man dessen *metrische* und *rhythmische* Abfassung leicht erkennen kann.

Diese letztere Bemerkung veranlasst mich ferner zu der vorläufigen Erklärung über *Metrum* und *Rhythmus*, dass man in der Tonkunst unter *Metrum* diejenige Ordnung versteht, in welcher die gleichen oder ungleichen Noten eines jeden Taktes, als eine für sich bestehende Figur (als gleichsam ein *Fuss in der Poesie*, z. B. ein *Trochaeus*, *Dactilus*, *Creticus etc.*) zu erkennen sind; unter *Rhythmus* aber diejenige Ordnung, nach welcher die einzelnen Takte, oder je 2 und 2, 3 und 3, oder 4 und 4 derselben, *zusammenhängen.* —

Ein Mehreres über die Melodie muss ich aber vor der Hand noch unberührt lassen, weil die Uebungen im *verzierten* Contrapunkte, sowohl *einfachen* als *doppelten*, in *metrischer* und *rhythmischer* Hinsicht eine gar grosse Mannigfaltigkeit gestatten, in dieser Beziehung aber wiederum so ausschliesslich die *Lehre der Melodie* angehen, dass der Lernende, wenn er sich mit der *mechanischen* Kunstfertigkeit des Contrapunktes hinlänglich bekannt gemacht haben wird, die hierbei zulässige *besondere Anwendung der Melodie*, nach gründlichem Studium derselben, leicht finden kann. —

So wie aber zur *vollständigen* Anwendung der Melodie, die Kenntniss und Kunstfertigkeit des *Contrapunktes* erforderlich ist, eben so muss der Erlernung und Anwendung alles dessen was den Contrapunkt anbetrifft, das Studium der *Harmonie* vorangehen.

*) *vide* §. 11. Anmerkung.

Erstes Capitel.

Vom einfachen gleichen Contrapunkte.

Erster Abschnitt.

Vom einfachen gleichen Contrapunkte mit 4 Stimmen.

A. Allgemeine Regeln des vierstimmigen Satzes *), wenn solcher aus den 4 Singstimmen, Diskant, Alt, Tenor und Bass, oder aus solchen *Instrumenten* besteht, welche in Ansehung ihres Tonumfanges auf gleiche Art wie die genannten 4 Singstimmen behandelt werden können **).

I. *Stimmenumfang.*

§. 14.

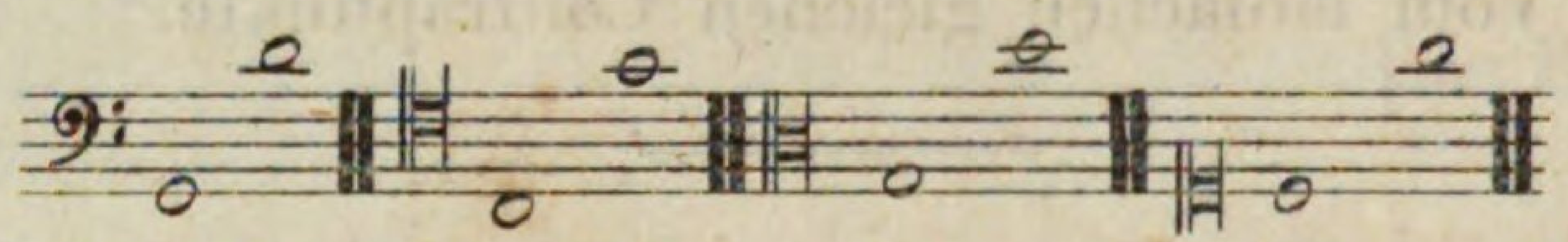
Der Tonumfang einer jeden der genannten 4 Singstimmen, soll, in der Regel, nicht über *anderthalb Octaven*, und derjenige eines Instrumentes, nicht über *zwei Octaven* ausgedehnt werden; da dasjenige, was den mitunter so ausgedehnten Tonumfang manches einzelnen Instrumentes betrifft, hier eben so wenig berücksichtigt werden kann, als dasjenige, was *Virtuosen* zu leisten im Stande sind.

Für den *Singbass* kann man nun das *F.* oder *G.* der grossen Octave, für den *Tenor* das *c* der kleinen Octave, für den *Alt* das *g* der kleinen Octave, und für den *Diskant* das eingestrichene *c* als den *tiefsten* Ton annehmen, wodurch sich dann folgender Ton-

*) Ich muss hierbei die im 7. Capitel des 1. Bandes bereits mitgetheilten Regeln des 4stimmigen Satzes, als hinlänglich bekannt und eingeübt voraussetzen, oder den Lernenden ersuchen: solche, vor Durchlesung gegenwärtigen Capitels, nochmals aufmerksam durchzugehen. — Uebrigens bemerke ich noch: dass wegen *allgemeiner* Anwendung dieser Regeln auf *alle* Setzarten des Contrapunktes, die desfallsigen Notenbeispiele auch nicht auf den einfachen *gleichen* Contrapunkt beschränkt werden konnten; was auch für die im Verfolge vorkommenden Regeln des 3- und 2stimmigen Satzes gilt.

**) Selbst die Singstimme kann hier nur in ihrer Eigenschaft als *Tonwerkzeug* (*Instrument*) und zwar nur *in der allgemeinsten Bedeutung dieses Wortes* betrachtet werden, indem der erforderliche Unterricht über ihre *eigenthümliche Behandlung* erst im 4. Bande (der *Instrumenten-Lehre*), derjenige über ihre *besondere Behandlung bei Verfertigung einer Vocalkomposition und deren Vortrag* aber erst im 5. Bande (der *Lehre der Singkomposition*) ertheilt werden kann. —

umfang, mit Einschluss aller dazwischen liegenden diatonischen und chromatischen Tonstufen, ergibt, z. B.



Bei *Instrumenten* ist deren tiefster Ton durch ihre Structur begrenzt, und mitunter ist dies auch bei ihren höchsten Tönen der Fall. —

§. 15.

Obgleich nun hier von der Anwendung *namhaft* zu machender Instrumente die Rede noch nicht seyn kann, so will ich doch von einigen derselben deren *tiefsten* und *gebräuchlichsten höchsten Ton* bemerken, z B.



Wenn man nun den Tonumfang dieser Instrumente mit demjenigen der genannten 4 Singstimmen vergleichet, so sieht man, dass

1) das *Violoncell* zugleich als Bass und Tenor,
2) die *Bratsche* „ „ Tenor und Alt,
3) die *Violine* „ „ Alt und Diskant,
4) der *Fagott* „ „ Bass und Tenor,
5) die *Clarinette* „ „ Tenor, Alt und Diskant,
6) die *Oboe* und *Flöte* aber nur als Diskant zu behandeln sind;

und da vor der Hand hier nur von einem 4stimmigen Satze die Rede ist, welcher aus *Diskant*, *Alt*, *Tenor* und *Bass* besteht, so ergibt es sich auch von selbst: wie die oben genannten Instrumente hierzu zu verwenden sind. —

II. *Melodische und harmonische Stimmführung.*

§. 16.

Nicht allein *einzeln genommen*, sondern auch in *gegenseitige Verbindung gebracht*, hat jedes Instrument seine *Bass-* und *Diskanttöne*, was auch bei einer jeden der genannten 4 Singstimmen Statt findet, in so fern es ihr mehr oder weniger beschränkter

Tonumfang gestattet; und man kann jeden Falles die 5 - 6 tiefsten Töne einer jeden Stimme als deren Bass, und die 5 - 6 höchsten Töne als deren Diskant betrachten. Dass übrigens hierbei der Bass in den Tonumfang des Tenors, und der Diskant in den Tonumfang des Altes eingreifen, und dass dieses *vice versa* bei'm Tenor gegen den Bass, und bei'm Alt gegen den Diskant, so auch gegenseitig zwischen Alt und Tenor Statt finden können, und am häufigsten bei solchen Stimmen vorkommen muss, deren Tonumfang nicht sehr ausgedehnt ist, ergibt sich wohl von selbst; und ich bemerke nur noch: dass der *Charakter des Basses* eine *langsame*, derjenige des *Diskantes* aber eine *geschwindere Bewegung der Töne* erfordert; so wie denn auch die *langsame* Bewegung mehr für die *grösseren* Intervalle, die *geschwindere* aber mehr für die *kleineren* geeignet erscheint. —

§. 17.

Ausserdem sind nun bei'm 4stimmigen Satze noch folgende Regeln zu beachten:

1) Die beiden *äussersten* Stimmen, (bei den Singstimmen also der Diskant und Bass,) sollen in ihrer harmonischen Verbindung *nicht näher als eine Octave* und *nicht entfernter als* $2\frac{1}{2}$ *Octaven* zu einander stehen *), da sonst der Zwischenraum für den Alt und Tenor im *ersten* Falle zu *eingeschränkt*, im *zweiten* Falle aber zu *ausgedehnt* wäre.

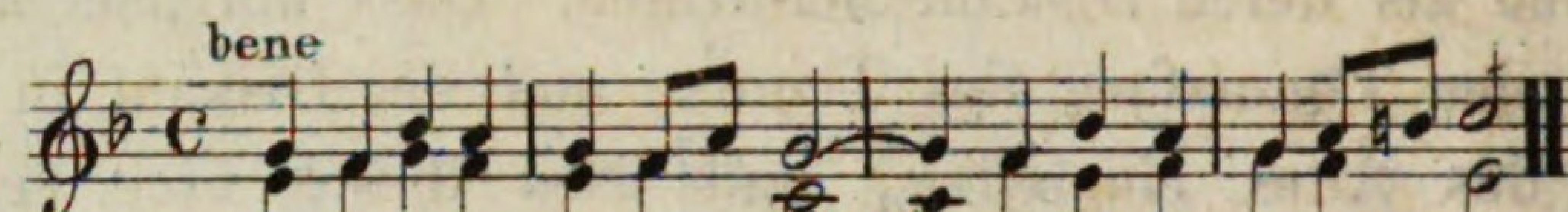
2) Zwischen dem Bass und Tenor soll, in der Regel, der *grösste Zwischenraum*, zwischen dem Diskant und Alt aber der *kleinste* Statt finden.

3) Der Tenor und Alt können in der Gegenbewegung auf *einer Stufe zusammentreffen* und sich *über- und untersteigen*, wenn hierdurch die Melodie des *cantus firmus*, sofern dieser in der einen oder anderen dieser beiden Stimmen liegt, nicht undeutlich wird.

4) Dasselbe kann zwar auch zwischen dem Diskant und Alt, und zwischen dem Bass und Tenor Statt finden; allein man hat in letzterem Falle zugleich noch auf die stets *deutliche Erkennung der Bassfortschreitung* und der dadurch bestimmten *Accordfolgen* zu sehen.

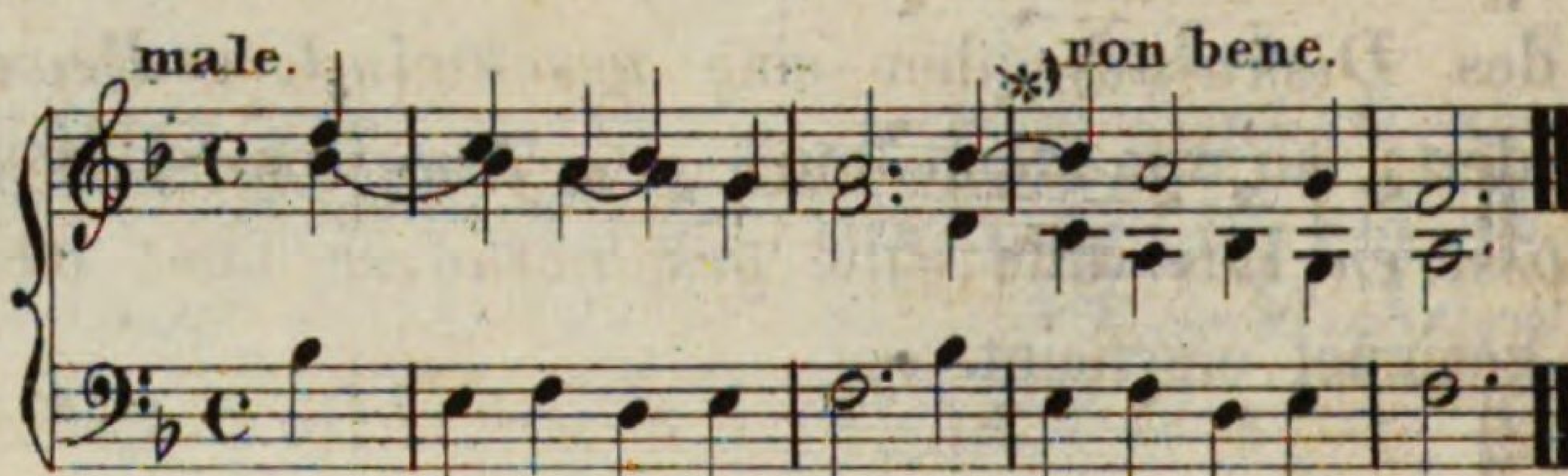
*) Eine *grössere* Entfernung zwischen Diskant und Bass, kann zwar durch besondere Umstände geboten, darf aber nur als *Ausnahme von der Regel* betrachtet werden. —

5) Es können, der vorstehenden Bemerkung zufolge, 2 Stimmen auf *einer* Stufe zusammentreffen, z. B.

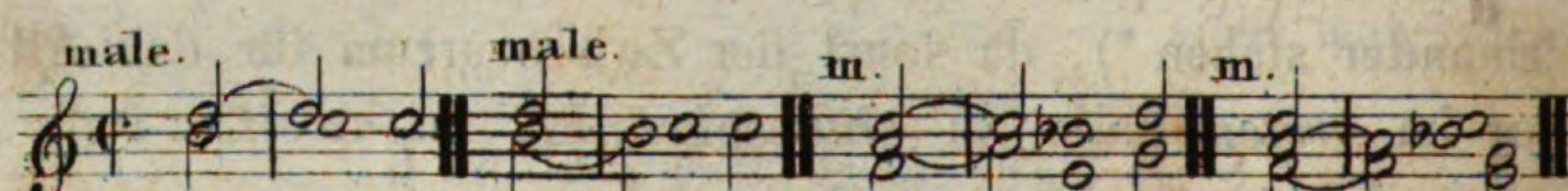


allein es muss dies, wie ebenfalls bereits bemerkt, in der *Gegenbewegung* geschehen, wie z. B. im vorstehenden Satze. —

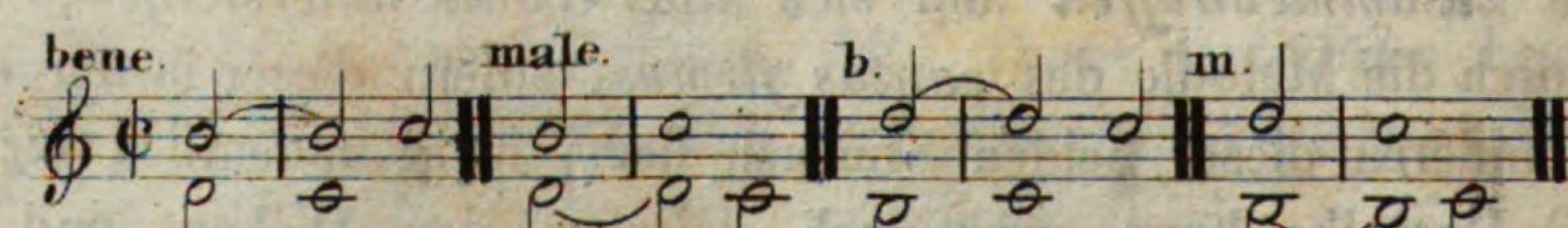
In der *geraden Bewegung* würde es die Deutlichkeit der Stimmführung stören, und daher fehlerhaft seyn, z. B.



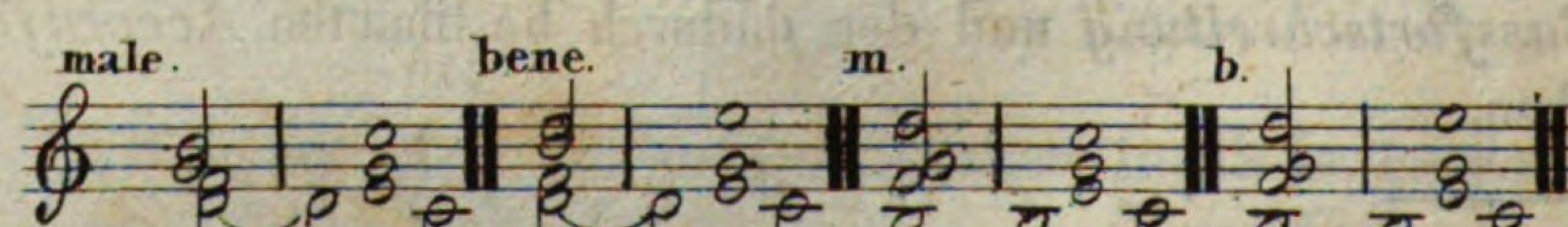
6) Dieser *Deutlichkeit* wegen, ist daher auch bei der Lehre über die Behandlung der Retardationsaccorde (1. Band 12. Capitel) die Regel gegeben worden: dass diejenige Stufe, in welche ein retardirtes Intervall fortschreiten soll, noch unbesetzt sey, und dass nicht mehr als 2 neben einander liegende Stufen *gleichzeitig* erklingen sollen, z. B.



Ebendaselbst steht auch die Regel: dass wenn 2 Stimmen aus der Sexte oder aus der Decime in die Octave treten, nur der *obere Theil* des Intervalles, nicht aber dessen unterer Theil retardirt werden soll, z. B.

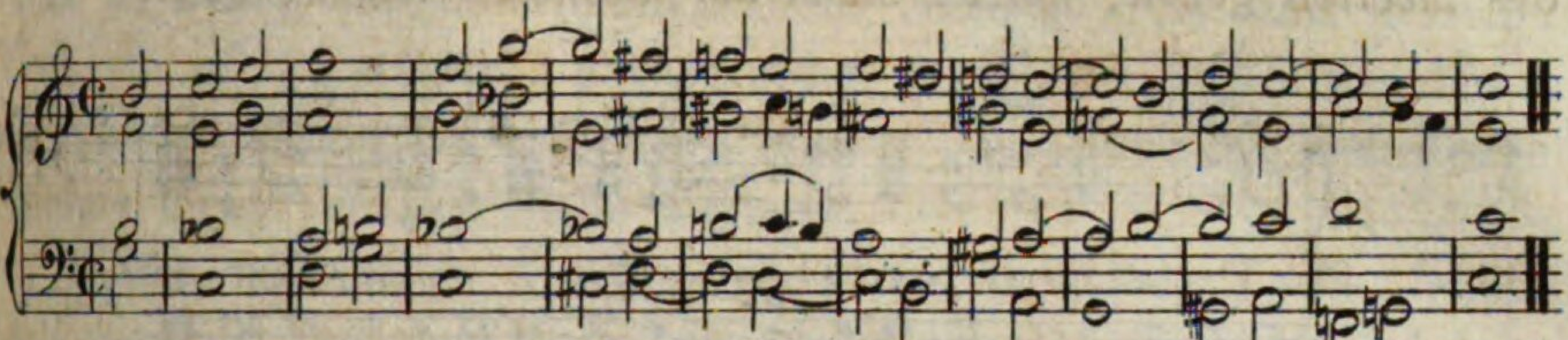


Ferner: dass man die Octave des bei der Retardation nachschlagenden Basstones, in der Oberstimme vermeiden soll, z. B.



*) Obgleich dieser Satz durch die *Umkehrung* der beiden oberen Stimmen *deutlicher* wird; so kann ich ihn, so wie er da steht, doch nicht zur Nachahmung empfehlen.

7) Alle Intervalle, welche auf eine *zweifache Weise* fortschreiten können, es sey dies stufenweise oder selbst auch sprungweise, können auch *verdoppelt* werden; gleichviel ob es *Consonanzen* oder *Dissonanzen*, oder auch *Leittöne* *) sind, z. B.



In Betreff der verdoppelten Septime, bemerke ich noch: dass solche gewöhnlich in beiden Stimmen stufenweise abwärts und aufwärts geht; allein sie kann in einer Stimme auch *sprungweise* fortschreiten, wenn nur in der andern Stimme ihre Fortschreitung *stufenweise* geschieht, z. B.



*) Zu diesen *Leittönen* werden ausser der Terz und Septime des [1], auch noch alle *chromatischen Intervalle* der Tonleiter gezählt.

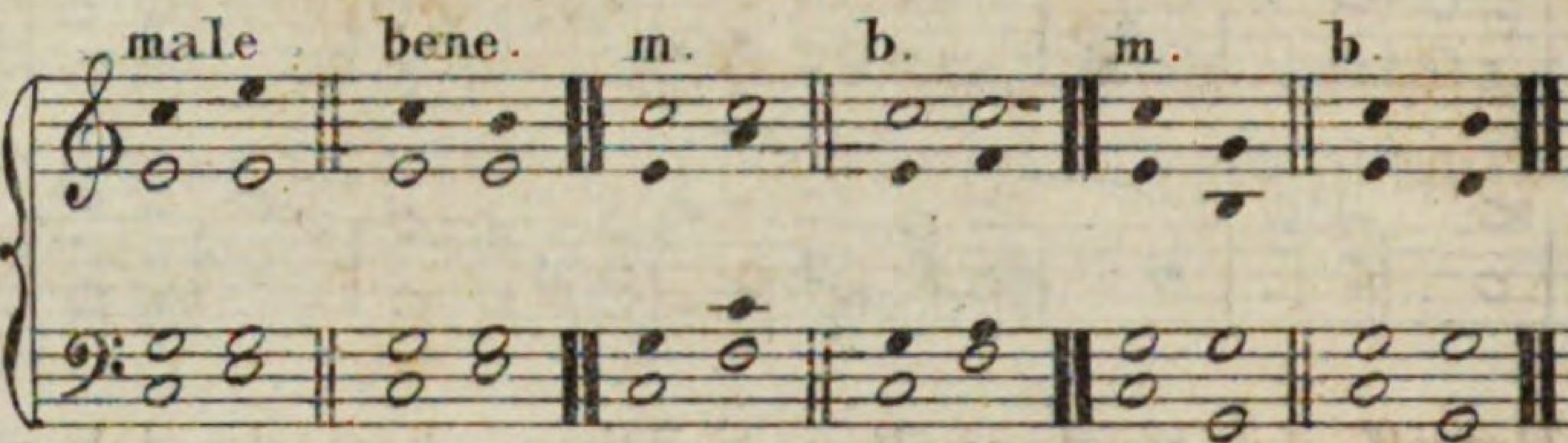
Früher gab man vorzugsweise der grossen Septime der Tonleiter den Namen Leitton (*note sensible*) und behauptete: dass wenn man bei der *aufwärtsgehenden* Tonleiter bis zu dieser 7. Stufe gekommen, solche so empfindlich zur Octave leite, dass man ihr nicht wohl eine andere Fortschreitung geben könne. — Der heutige *Modegeschmack* hat sich indessen ganz hierüber weggesetzt, und bringt ähnliche Sätze, wie den nachstehenden, nur zu häufig an, z. B.



**) Der 2. Takt dieses Beispiels erinnert mich an eines meiner Lieder (2 Heft Nr. 3.), dessen Melodie aus den 3 Tönen *a*, *c*, *f*, besteht, und worin, in Beziehung auf die *nicht stufenweise Fortschreitung der Septime*, folgender Satz vorkommt:



8) Es ist bereits im 1. Bande (§. 117.) bemerkt worden: dass bei allen *nicht stufenweise fortschreitenden* Dreiklängen, oder sich hierauf gründenden Fortschreitungen ihrer 2 Verwechslungen, die *fortschreitenden* Intervalle des *ersten* Accordes in diejenigen des *zweiten* gehen, welche ihnen am *nächsten* liegen, z. B.



und es ergibt sich hieraus: dass man, diese Vorschrift beobachtend, bei allen *nicht* stufenweise fortschreitenden Dreiklängen, oder sich hierauf gründenden Fortschreitungen ihrer 2 Verwechslungen, die so hoch verpönten *Quinten- und Octavenfolgen* gar nicht machen *kann*. Da sich solche aber bei *stufenweise* fortschreitenden Dreiklängen, oder sich hierauf gründenden Fortschreitungen ihrer 2 Verwechslungen, gar leicht ereignen können, so muss man es sich zur Regel machen: bei stufenweise fortschreitenden Dreiklängen, oder ihren 2 Verwechslungen, den oberen oder den unteren Theil der Quinte und Octave, in der *Gegenbewegung* gehen zu lassen, z. B. *A*. und *B*.



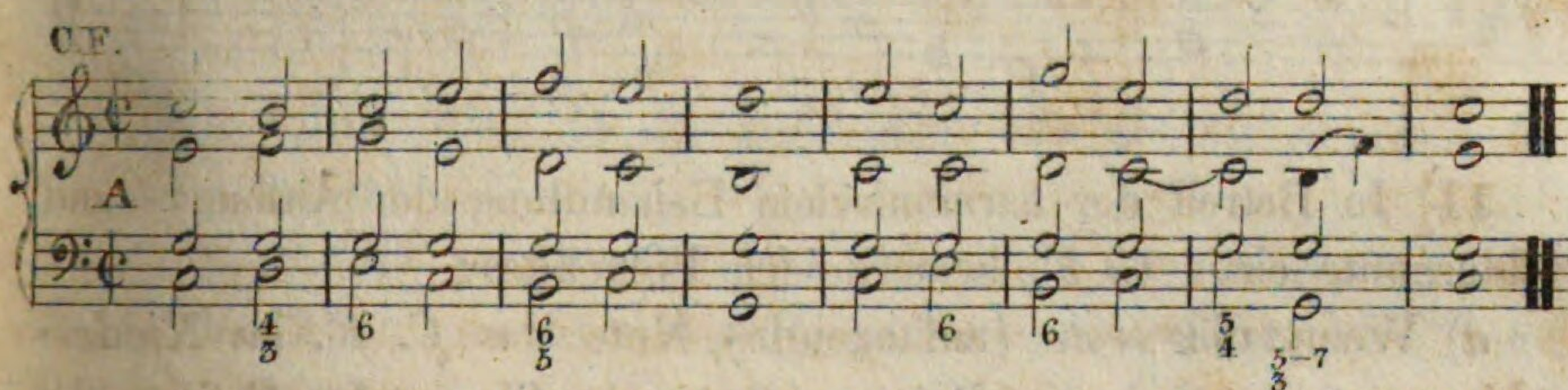


Derjenige nun, welcher sich diese wenigen Regeln in Betreff der zu vermeidenden Quinten- und Octavenfolgen merken will, wird auch nicht zu befürchten haben, dagegen zu verstossen; allein, dass nicht überall ein solcher Verstoss, oder ein Versehen dieser Art,

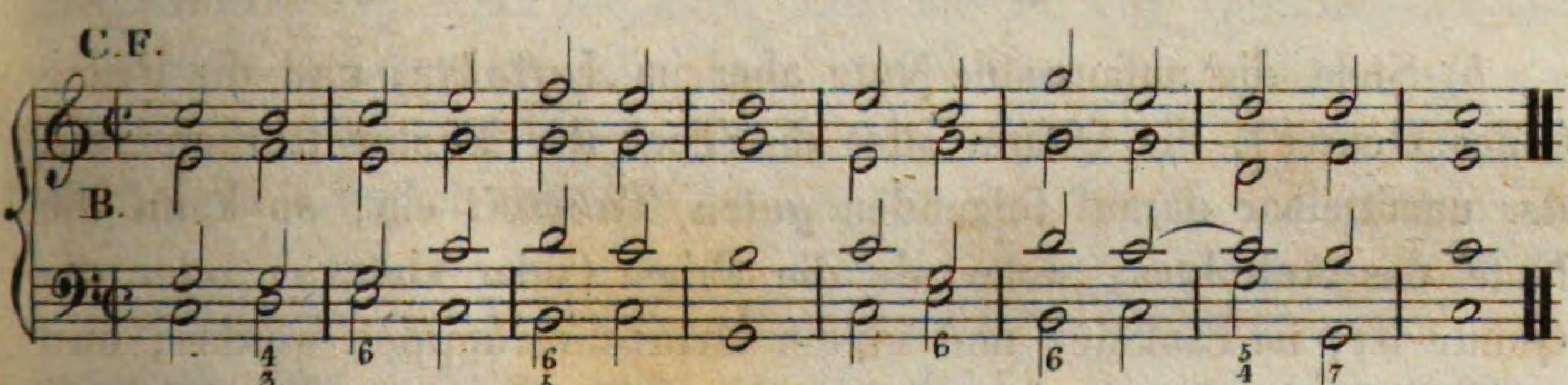
als ein *Satzfehler* zu betrachten, und was überhaupt von der ganzen Sache zu halten ist, darüber werde ich mich im nachfolgenden § aussprechen. —

9) Es ist schon am Schlusse der Einleitung bemerkt worden: dass in keiner der contrapunktirenden Stimmen, ein und derselbe Ton zu oft (5 - 6 mal) nacheinander anschlagen soll, da dieses die üble Wirkung hervorbringen würde: als könne die betreffende Stimme nicht von der Stelle kommen. —

Dieser mehrmalige Anschlag eines und desselben Tones, ergibt sich nun am häufigsten bei einer etwas ungeschickten Abwechslung der Harmonie des ◺ der Prime, mit derjenigeu des ◺1 oder [1] der Quinte, und zwar in den Mittelstimmen, z. B. *A.*



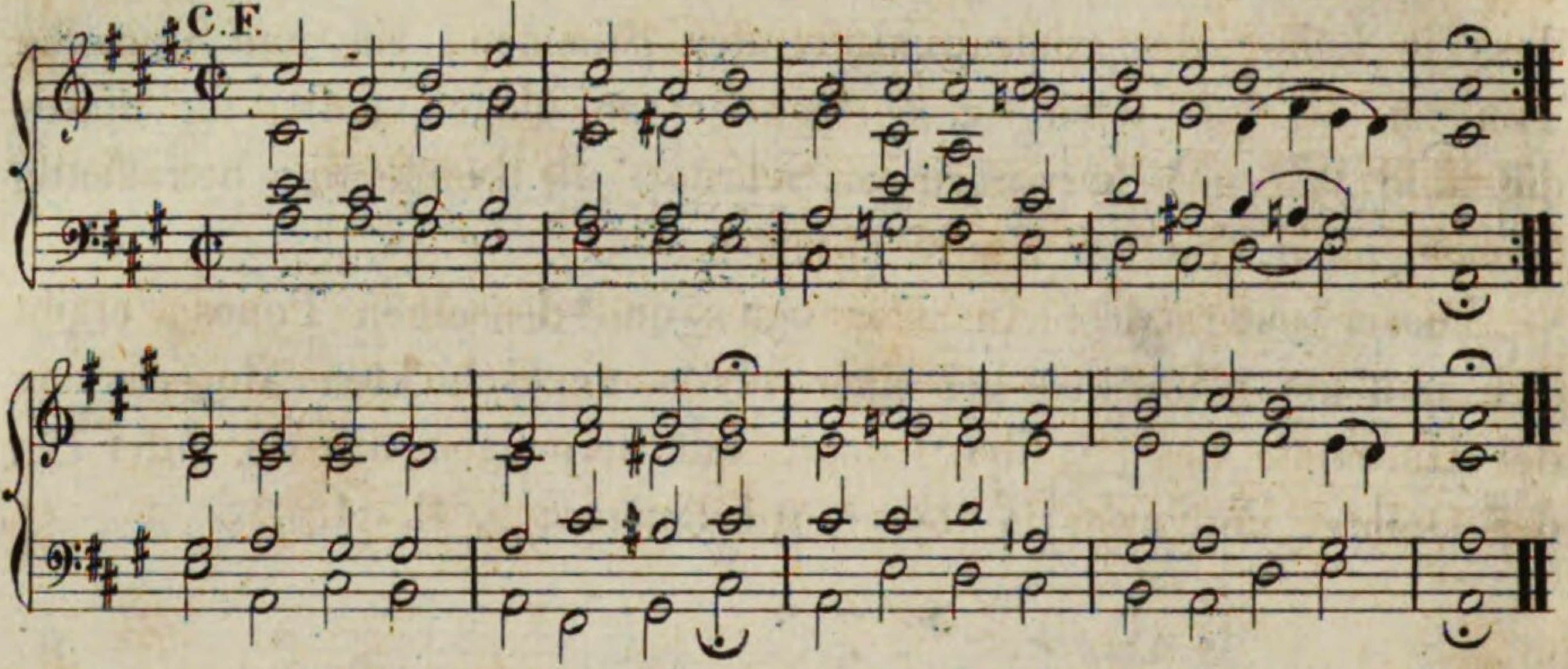
Man muss daher zur Vermeidung einer solchen *Eintönigkeit*, den betreffenden Ton *abwechselnd den beiden Mittelstimmen* geben, oder ihn mitunter, (z. B. da, wo er als Octave oder Quinte des ◺ erscheint,) ganz weg lassen, und ein anderes Intervall des Accordes verdoppeln, z. B. *B.*, wenn man nicht überhaupt eine *andere* Accordfolge wählen will, z. B. *C.*





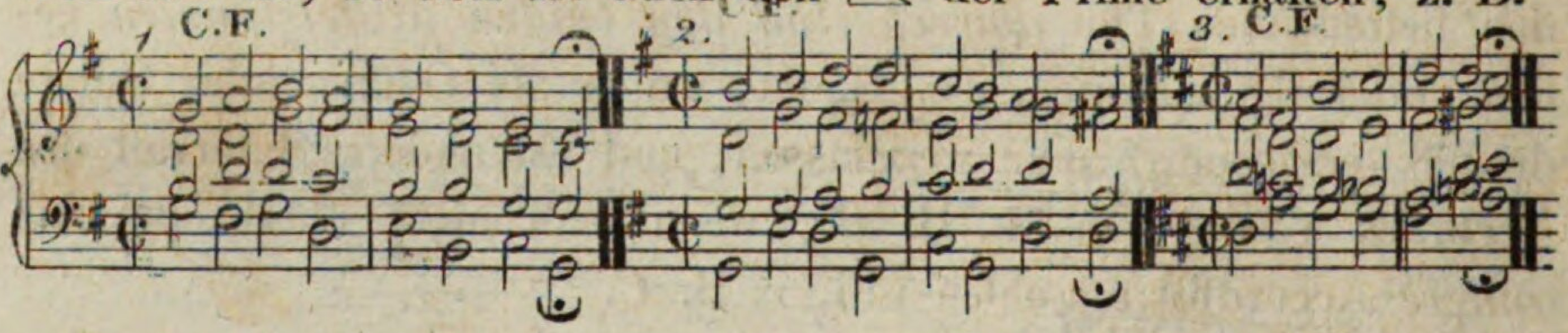
10) Wenn aber im *cantus firmus* ein und derselbe Ton mehrmals nacheinander anschlägt, so muss man dieses durch eine geschickte Abwechslung der Harmonie zu verbessern suchen, da hier *an der Melodie selbst* keine Veränderung vorgenommen werden kann.

Indem ich desfalls meine Leser auf den 291. §. des 1. Bandes verweise, setze ich die daselbst angeführte *Choralmelodie* nochmals hierher, gebe ihr aber zur Abwechslung eine etwas andere harmonische und zugleich eine mehr *contrapunktische* Begleitung, z. B.

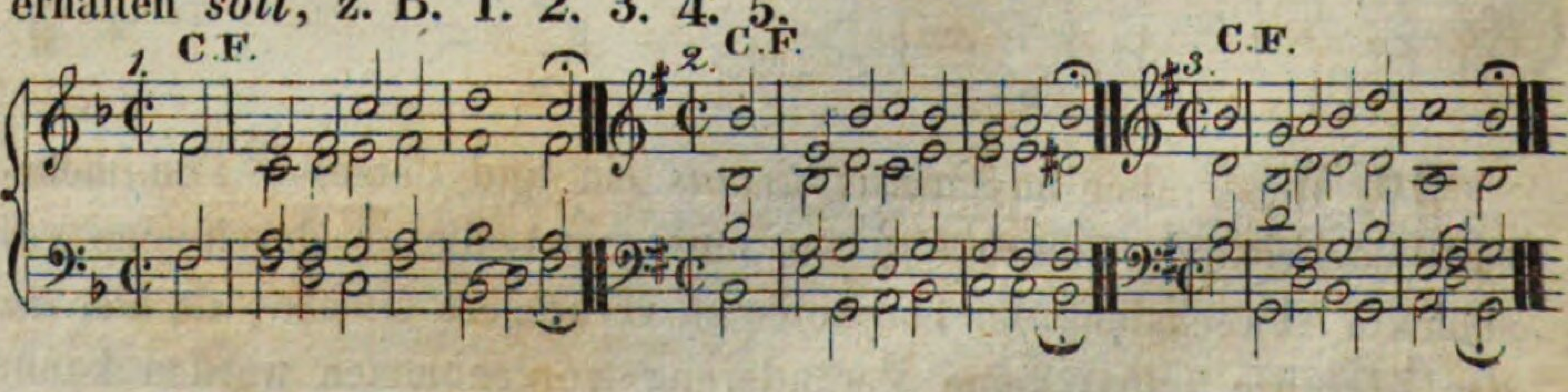


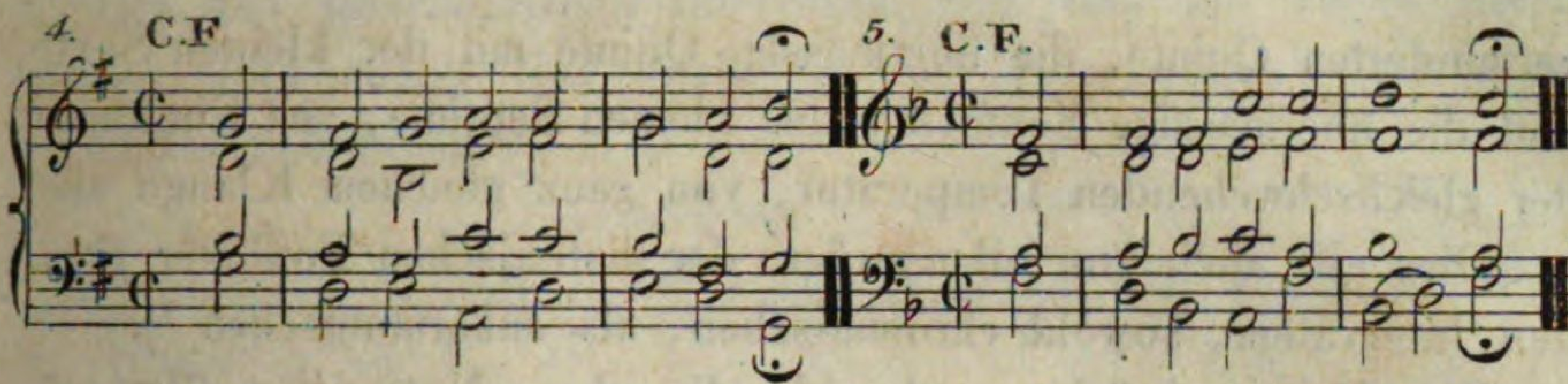
11) In Betreff der harmonischen Behandlung der Anfangs- und Schlussnote eines *C. F.* bemerke ich Folgendes:

a) Wenn die *erste* (anfangende) Note des *C. F.* im *Niederschlage* steht, und die *Prime*, (*Octave*), *Terz* oder *Quinte* der Tonleiter ist, so soll sie auch den △ der Prime erhalten, z. B.

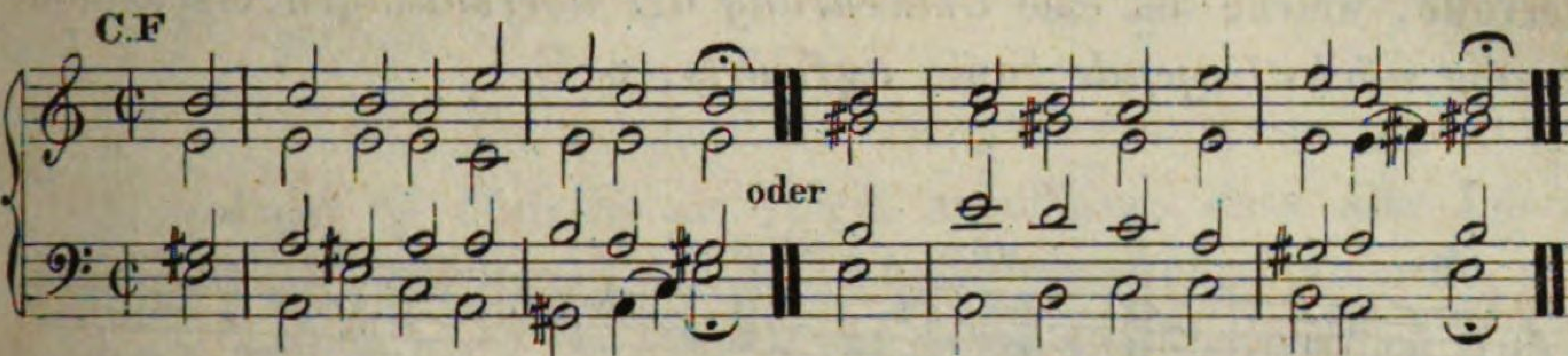


b) Steht die anfangende Note aber im *Auftakte*, und die Prime (oder Octave), die Quinte oder die Terz der Tonart tritt erst auf der unmittelbar darauf folgenden *guten Taktzeit* ein, so kann die Note des Auftaktes, wenn sie die Prime (oder Octave) oder die Quinte ist, im Einklang und in der Octave verdoppelt werden; und es bedarf nur alsdann der vollständigen Harmonie des Dreiklanges der Prime, wenn sie als *Terz* der Tonart erscheint; oder wenn die auf der guten Taktzeit eintretende Note, entweder eine andere Harmonie als diejenige des △ der Prime erhalten *muss*, oder doch erhalten *soll*, z. B. 1. 2. 3. 4. 5.





c) Ist die anfangende Note des *C. F.* die *Secunde* der Tonart, so muss sie den ◺(1) der Quinte erhalten, z. B.



Auch würde dies da der Fall seyn, wo sie als *Septime* der Tonart erscheint. —

d) Sollte die anfangende Note des *C. F.* die *Quarte* oder die *Sexte* der Tonart seyn, so wird man zweckmässiger den ◺ der Quarte, als den ◺ der Secunde zu ihrer Begleitung nehmen, da sich der erste besser als der zweite mit dem ◺ der Prime verbinden lässt, welcher letztere, in einem solchen Falle, stets als der zunächst darauf folgende Accord, und zugleich auf der *guten* Taktzeit erscheinen müsste, *da alle Anfangsnoten dieser Art nur im Auftakte vorkommen.* —

Anmerkung. Da ich unter allen mir bekannt gewordenen Choralmelodieen keine gefunden habe, welche mit der Septime, mit der Quarte oder mit der Sexte der Tonart *anfängt*, so habe ich hier auch kein Beispiel anführen können *).

e) Die *Schluss-Note* des *C. F.* soll wo möglich den ◺ der Prime, oder wo dies durchaus nicht angeht, den ◺(1) der Quinte erhalten.

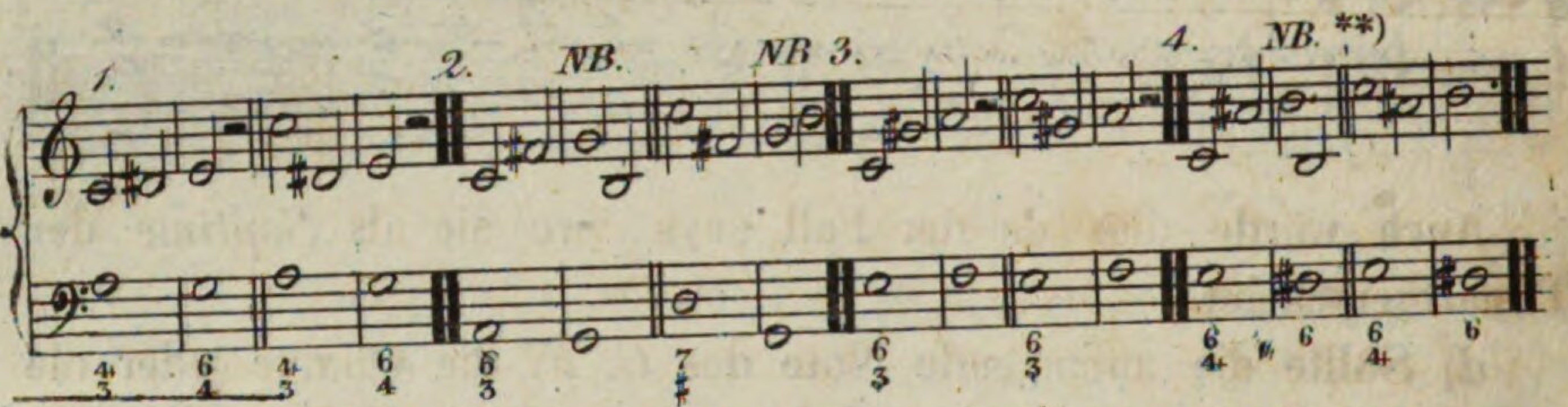
12) Was die angeblich *schwer zu treffenden Intervalle* anbetrifft, welche man bei'm Contrapunkte vermeiden soll, und wohin namentlich die übermässige Secunde, übermässige Quarte, übermässige Quinte, und übermässige Sexte gehören, so sind sie allenfalls nur ihrer *Notenschrift* wegen, nicht aber ihrem Klangverhältnisse nach, als *schwer zu treffen* zu bezeichnen; da die übermässige Secunde mit der kleinen Terz, die übermässige Quarte mit der

*) Dem ersten Anblicke nach scheinen zwar einige Melodieen dieser Art zu bestehen, allein es zeigt sich bald, dass dies in der That nur *scheinbar* ist. —

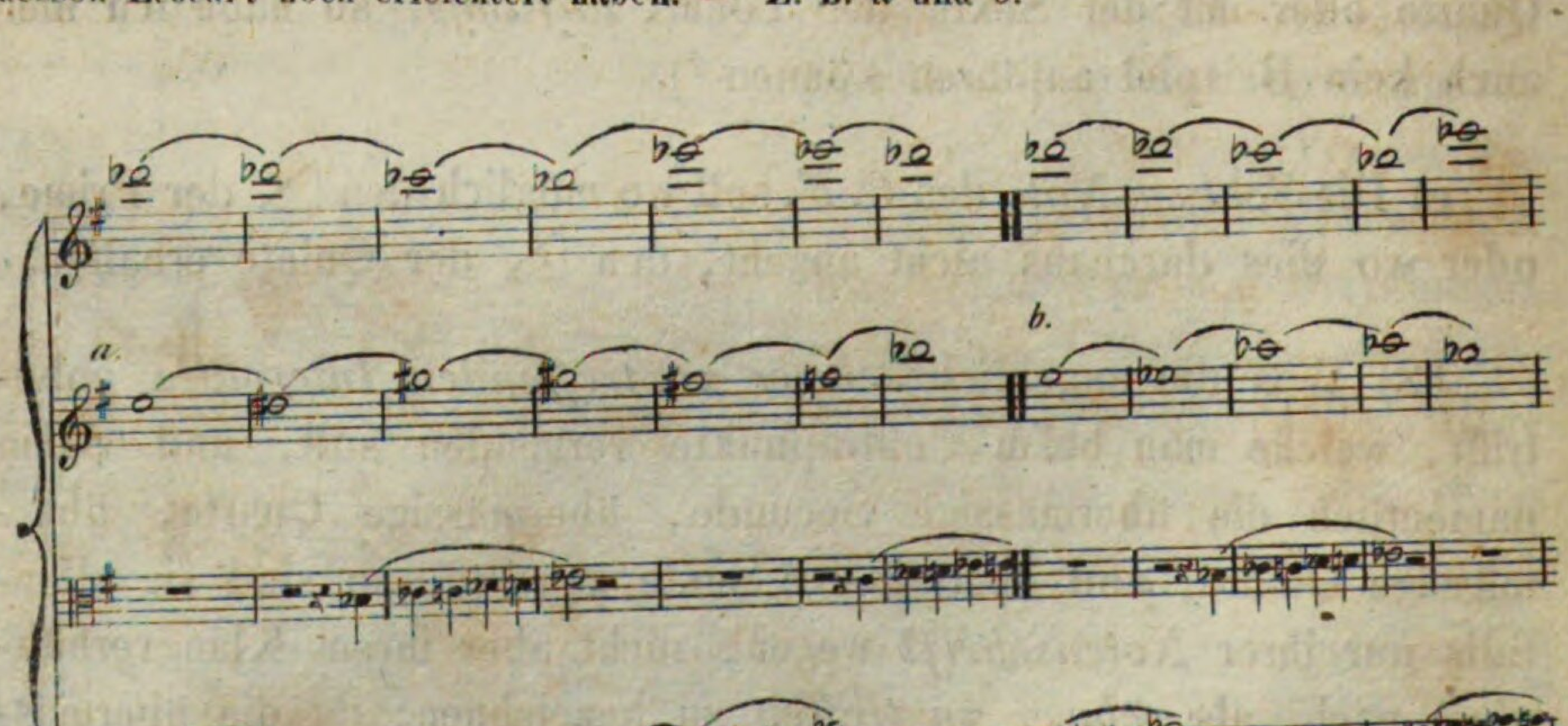
verminderten Quinte, die übermässige Quinte mit der kleinen Sexte, und die übermässige Sexte mit der kleinen Septime, seit Einführung der gleichschwebenden Temperatur, von ganz gleichem Klange sind.

Dies gilt auch von allen andern der diatonischen Tonleiter *fremden* Intervallen, sowohl chromatischen, als enharmonischen *).

Der *Harmoniefolge* nach geht die *obere* Note aller *übermässigen* Intervalle, und die *untere* Note derjenigen *verminderten* Intervalle, welche als eine *Umkehrung der übermässigen* erscheinen, in die *nächstliegende* Stufe *aufwärts*, z. B.



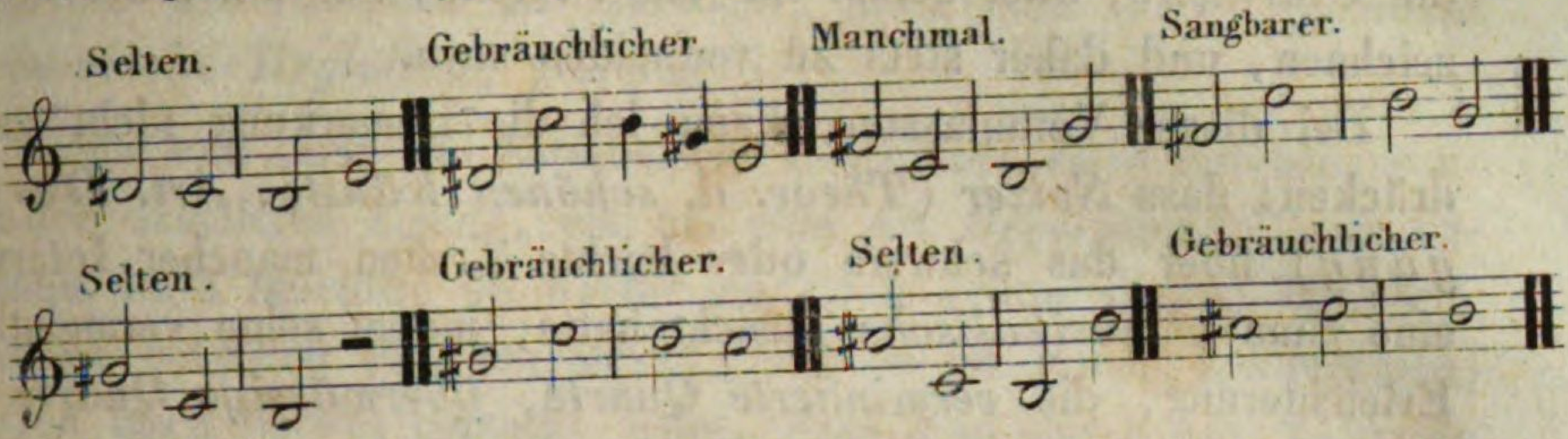
*) Man bedienet sich der *enharmonischen* Notirung aber auch manchmal zum *leichtern* Treffen der Intervalle, wie dies unter andern *Mozart* im nachfolgenden Beispiele, welches ich aus dem Schlusssatze seines ersten *Quartettes* entlehne, gethan, hierdurch aber, dem Anscheine nach, ganz *unharmonische* Verbindungen aufgestellt hat, welche bei Musikunkundigen wohl gar die Vermuthung erzeugen können: als bediene man sich wirklich solcher Harmonieen, worin eine *doppelt verminderte Octave*, eine *doppelt verminderte Quarte* u. dgl. mehr vorkommen. So wie denn schon vor 50 Jahren ein ausserdem achtbarer Musiker, *J. W. Riedt*, *in Berlin*, geb. 1710. † 1783, solche und noch lächerlichere Intervallen-Benennungen angenommen und hiernach 3- und 4 stimmige *Grundaccorde* gebildet hatte. — Wenn *Mozart* bei der fraglichen Stelle, der 2. Violine *es*, *as* und *ges*, statt *dis*, *gis* und *fis* gegeben haben würde, so würde er hierdurch die *harmonische* Zusammenstellung dieses Satzes richtiger notirt und dessen *Leseart* noch erleichtert haben. — Z. B. *a* und *b*.



Solche, dem Anscheine nach ganz unharmonische Tonverbindungen, müssen daher möglichst vermieden werden.

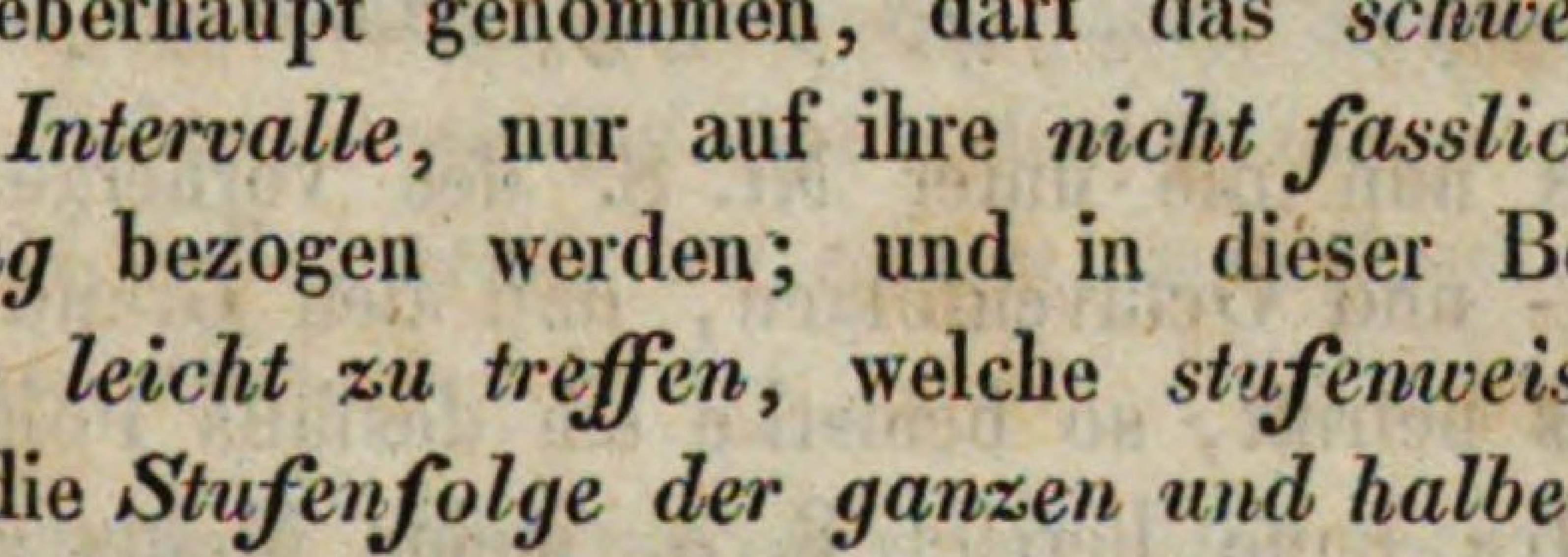
**) Aus den mit *NB*, bemerkten Sätzen geht zugleich hervor: dass wenn eine Intervallenfortschreitung als Theil eines *gebrochenen* Accordes erscheint, man bei'm

Bei den *übermässigen* Intervallen tritt also nur selten deren *höhere* Note zuerst ein; allein bei den *verminderten* Intervallen ist beides gebräuchlich, z. B.



Man kann es übrigens als Regel annehmen: dass alle Intervallensprünge, *welche als Bestandtheile fasslicher Accorde erscheinen*, auch leicht sangbar sind; eben so ihre *weitere Fortschreitung*, wenn sich diese auf eine *fassliche Accordverbindung*, und zugleich auf das unter Nr. 8. des gegenwärtigen §'s bereits erwähnte Verfahren gründet.

Anmerkung. Ueberhaupt genommen, darf das *schwere* oder *leichte Treffen der Intervalle*, nur auf ihre *nicht fassliche* oder *fassliche Verbindung* bezogen werden; und in dieser Beziehung sind *alle Intervalle leicht zu treffen*, welche *stufenweise fortschreitend* sich auf die *Stufenfolge der ganzen und halben Töne*, und in *grösseren Intervallen fortschreitend* auf die *Fasslichkeit der Accorde* der beiden diatonischen Tonleitern gründen. — Von diesen *grössern* Intervallen kann man aber nur solche als *leicht fasslich*, oder als *leicht zu fassen* betrachten, welche in ihrer *Zusammenstellung* einen *frei anzuschlagenden Accord* bilden würden. — Auch darf man nicht über 2 Quarten oder Quinten in *gleicher Richtung* eintreten lassen, da diese stets als *unsangbare* Intervallenfolgen erscheinen, und selbst durch eine ganz *sangbare Accordfolge* nicht gut gemacht werden können, z. B.



Anschlage der Auflösungsstufe nicht willkührlich abbrechen kann, sondern dass man von dieser noch in diejenige Stufe fortschreiten muss, in welche der tiefere Ton des Intervalles, ihn als Accordbestandtheil betrachtet, seine Fortschreitung genommen haben würde. —

Ein Fall, wie der letztere, würde freilich bei einer *Singstimme* nicht leicht vorkommen können; allein er würde auch, z. B. für die *Clarinette*, oder selbst für die *Violine*, nur mit *male* zu bezeichnen, und daher stets zu vermeiden seyn.

Bei dieser Veranlassung kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken: dass *Sulzer* (*Theor. d. schönen Künste*, *Art. Durchgang*) über das schwere oder leichte Treffen mancher Intervalle eine ganz *unmusikalische* Ansicht hatte, indem seine vermeintliche Erleichterung, die *verminderte Quarte*, *übermässige Quarte* und *kleine Septime* zu treffen, nur eine *Erschwerung* zu nennen ist. Man sehe nur das von ihm aufgestellte Beispiel, nach welchem die bei *a* bemerkten Intervalle, mittelst Anwendung der bei *b* notirten *Durchgänge*, leichter zu singen seyn sollen.

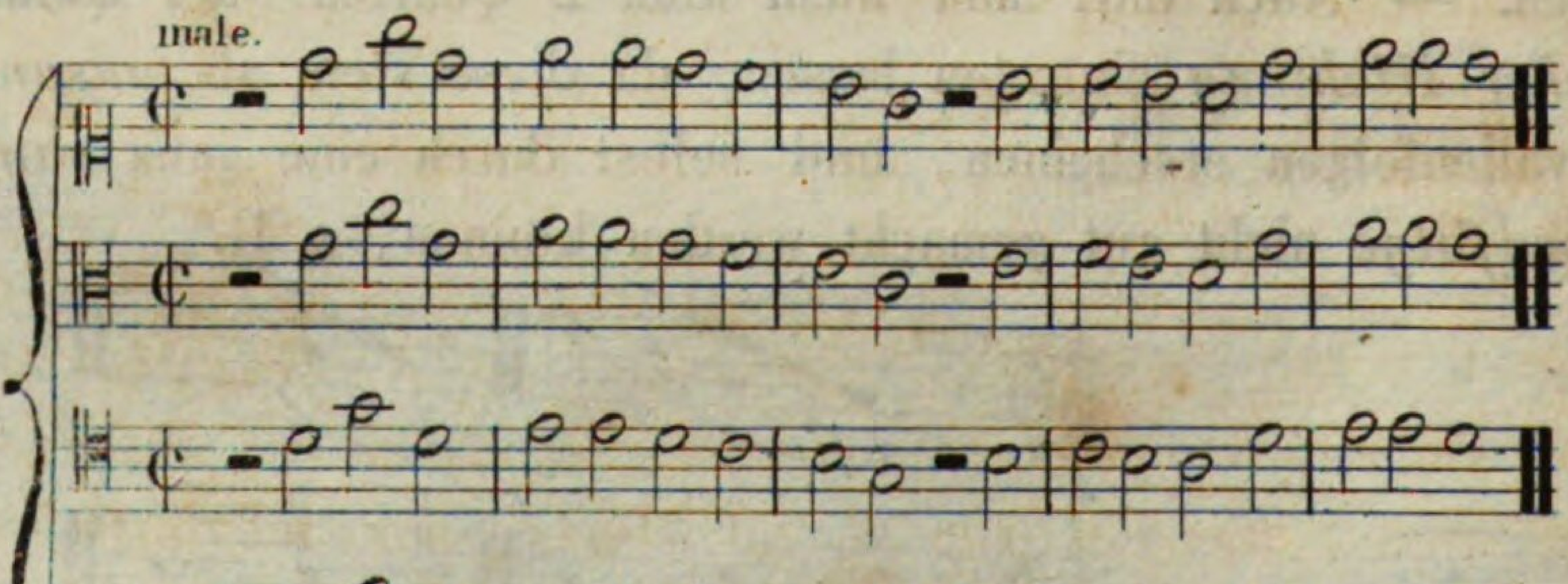


§. 18.

Was nun die unter Nr. 8. des vorhergehenden §'s erwähnten Quinten- und Octavenfolgen, und den Grund oder Ungrund ihres Verbotes betrifft, so bemerke ich desfalls Folgendes:

a) Ich habe bereits §. 3. meine Meinung ausgesprochen, wie man sich veranlasst gesehen haben konnte, einen Kirchengesang in *Quinten* und *Octaven* vorzutragen, und wie natürlich ein solcher Gesang, in Begleitung mit einer stark tönenden Orgel, erscheint.

Dass er aber *ohne* Orgel, und wie nachstehend notirt von den 4 Singstimmen vorgetragen, nur als fehlerhaft zu betrachten wäre, z. B.

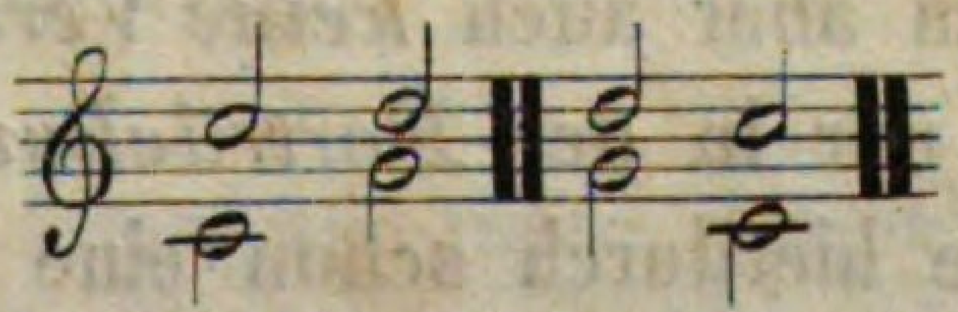


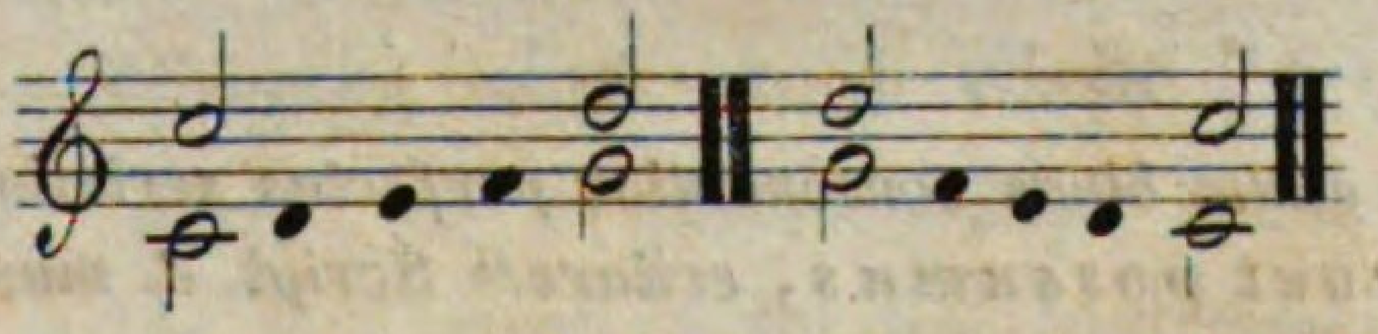
geht schon daraus hervor; weil ein solcher in *Quinten* einhergehender Gesang, (was über einen in *Octaven* einhergehenden Gesang zu sagen ist, wird weiter unten vorkommen), er mag nun zwischen Bass

und Tenor, oder zwischen Alt und Diskant, oder so wie hier, zwischen diesen 4 Stimmen zugleich, Statt finden, weder die *richtige Tonhöhe der Melodie* zu erkennen, noch eine *tonleitergemässe harmonische Begleitung* gestattet *).

Wenn nun auch die harmonische Begleitung eines Kirchengesanges der damaligen Zeiten, nur als eine Art *Orgelpunkt* **) zu betrachten seyn möchte, so würde sie doch schon diesem *Quintengesange* entgegen gewesen seyn; und es ist daher anzunehmen, wie ich auch bereits bemerkt habe, dass man durch die *Notirung* eines solchen Quintengesanges, nur das damalige Verfahren zu organisiren *anzeigen*, nicht aber ein solches Verfahren *vorschreiben* wollte.

Ob aber hierdurch die §. 10. angeführte Regel veranlasst worden ist: *dass zwei Stimmen nie in vollkommenen Consonanzen zugleich miteinander steigen oder fallen sollen*, ist eine andere Frage, welche hier näher zu erörtern zu weitläufig ausfallen würde; dass aber diese eben angeführte Regel, das noch heutiges Tages bestehende Verbot: *keine zwei Quinten oder Octaven von gleicher Grösse in gerader Bewegung zu setzen*, veranlasst hat, unterliegt wohl keinem Zweifel.

b) Auch das Verbot der sogenannten *verdeckten Quinten- und Octavenfolgen* scheint durch oben erwähnte Regel veranlasst worden zu seyn; indem die in gerader Bewegung gehende Fortschreitung der Octave zur Quinte, und der Quinte zur Octave, ebenfalls hierher gerechnet werden kann, z. B.  oder mit Anführung der hier weggelassenen Zwischennoten, z. B.



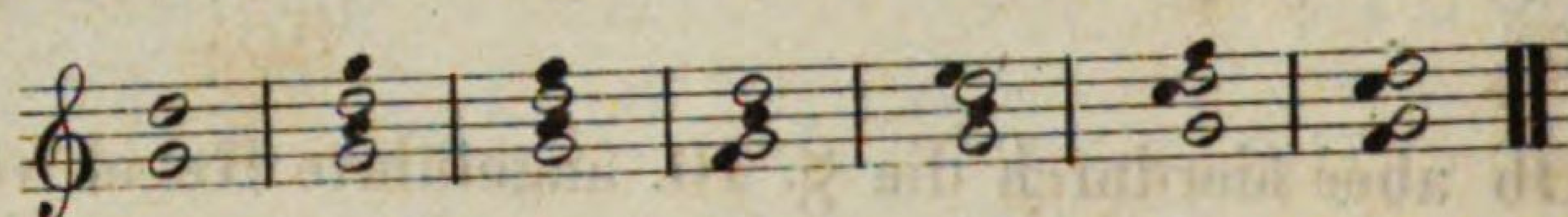
c) Da sich indessen sowohl diese, wie auch die übrigen §. 10. angeführten Satzregeln von *J. de Muris*, nur auf fortschreitende *Intervalle*, nicht aber auf fortschreitende *Accorde*, beziehen, und da ferner das erwähnte Verbot in Betreff der in *gerader* Bewegung

*) Man kann nämlich das hier angeführte Exempel, weder nach der Tonart *C*, noch nach der Tonart *G* begleiten.

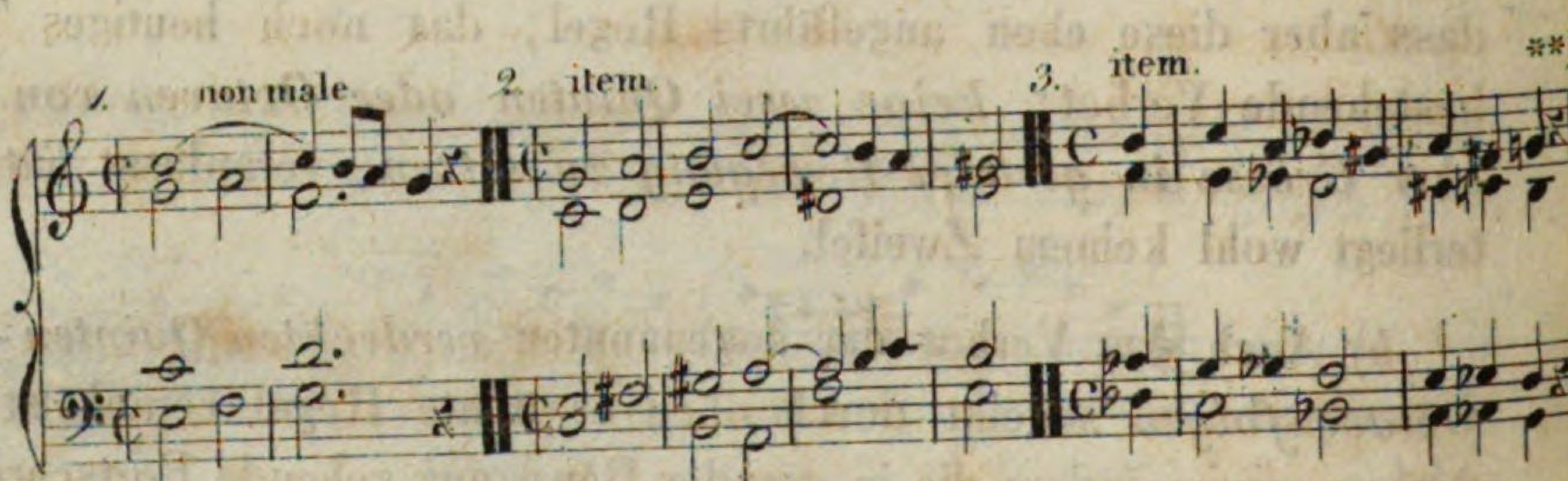
**) Nämlich eines *forttönenden* Basstones.

fortschreitenden vollkommenen Consonanzen, nur *bedingungsweise* bestanden zu haben scheint *), so hatte man sehr Unrecht: diese und die übrigen Regeln, welche allenfalls auf den *zweistimmigen* Satz anzuwenden gewesen wären, auch auf den vier- und mehrstimmigen Satz zu übertragen, und die angeführten Quinten- und Octavenfolgen unter allen Umständen als fehlerhaft zu bezeichnen. —

d) Da nun die *harmonische* Wirkung einer Quinte durch den Hinzutritt einer Terz und Octave, oder einer Terz und Septime (oder Untersecunde,) oder einer Terz und Sexte, oder einer Quarte und Septime (oder Untersecunde) sehr verändert wird, z. B.



so geht auch hieraus hervor: dass *in dieser Beziehung* eine *Quintenfolge* auch nicht als fehlerhaft zu betrachten ist, z. B.



Wenn aber auch *keine Verschiedenheit* in den Accorden selbst, sondern nur in der *Fortrückung der Stimmen* Statt finden sollte, so würde hierdurch schon eine Quintenfolge nicht als fehlerhaft erscheinen, z. B.

*) „*Debemus etiam binas consonantias perfectas seriatim conjunctas ascendendo vel descendendo, prout possumus, evitare.*" *Script. d. mus. sac. Tom.* 3. *pag.* 306.

**) Letzterer Satz wird sich indessen besser ausnehmen, wenn die 4 Stimmen näher zusammengerückt werden, z. B.





Man könnte also für den 4- und mehrstimmigen Satz die Regel annehmen:

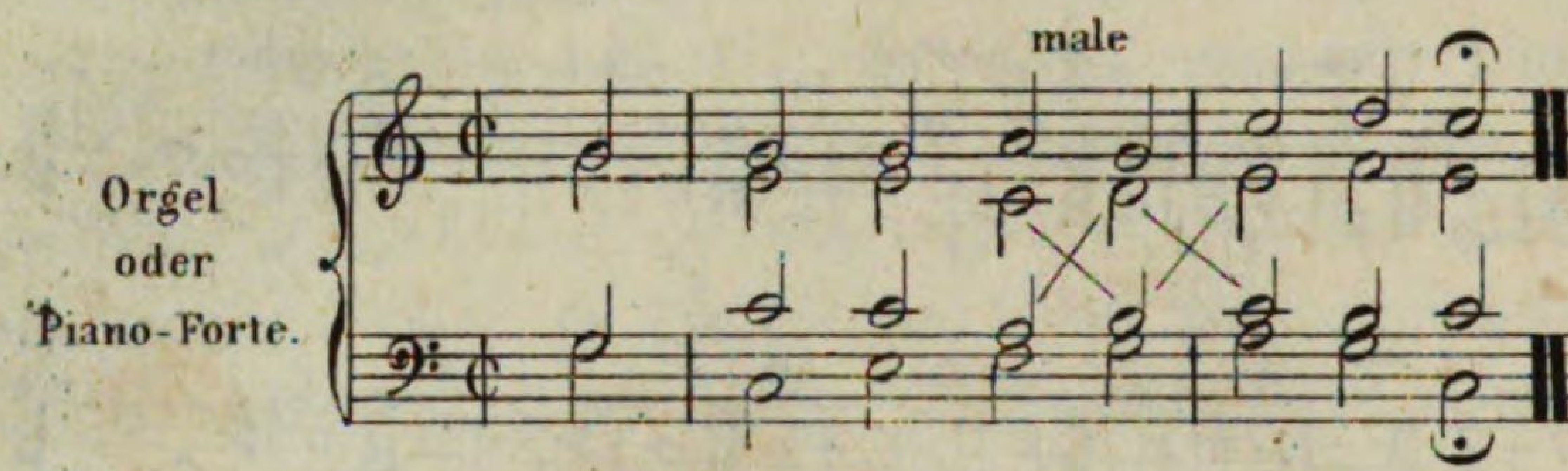
dass 2 in gerader Bewegung fortrückende Quinten, wenn dabei eine Fortschreitung *verschiedenartiger* Accorde, oder bei *gleichen Accorden* eine *verschiedenartige Zusammenstellung* und *verschiedenartige Fortschreitung ihrer Intervalle*, Statt findet, auch nicht als fehlerhaft zu betrachten sind.

e) Diese Verschiedenheit in der Bewegung der Stimmen, ist auch der Grund, weshalb die mit *NB.* bezeichnete Stelle des nachfolgenden Satzes bei *a.*, wenn man dieselben Intervalle so wie bei *b.* notirt, hierdurch verbessert erscheint, z. B.



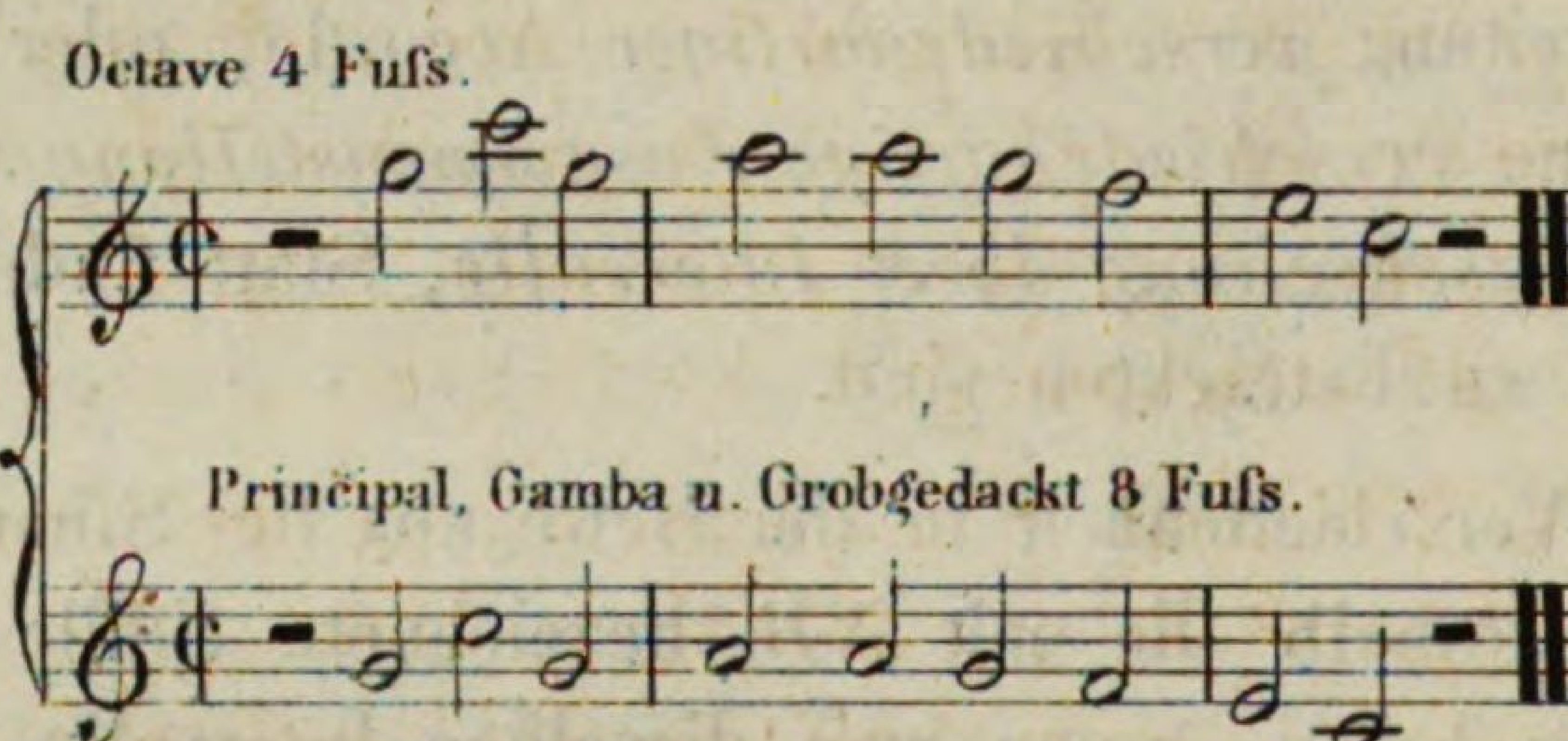
Allein eine solche Verbesserung kann nur dann eintreten, wenn die beiden Mittelstimmen, welche hier einen gegenseitigen Umtausch ihrer Noten vornehmen, auch zwei in der Art ihres *Klanges* wirklich unterscheidbare Stimmen sind, und diese Verbesserung würde durchaus wegfallen, wenn es 2 *gleichartige Stimmen*, z. B. bei Singstimmen 2 Alt oder 2 Tenor, oder bei Instrumenten 2 Bratschen oder 2 Fagotte wären; daher denn auch solche Quintenfolgen, wenn man sie schlechterdings als *fehlerhaft* betrachtet, weder auf die eben bemerkte Weise, noch für die Orgel oder das Klavier spielbar, durch die gewöhnlich hierbei angebrachten *Querstriche*, verbessert erscheinen können, z. B.

*) Dieser Satz ist dem vorhergehenden vorzuziehen, da man bei Nr. 4. die Gegenbewegung der beiden mittleren Stimmen nicht so deutlich wahrnehmen kann.

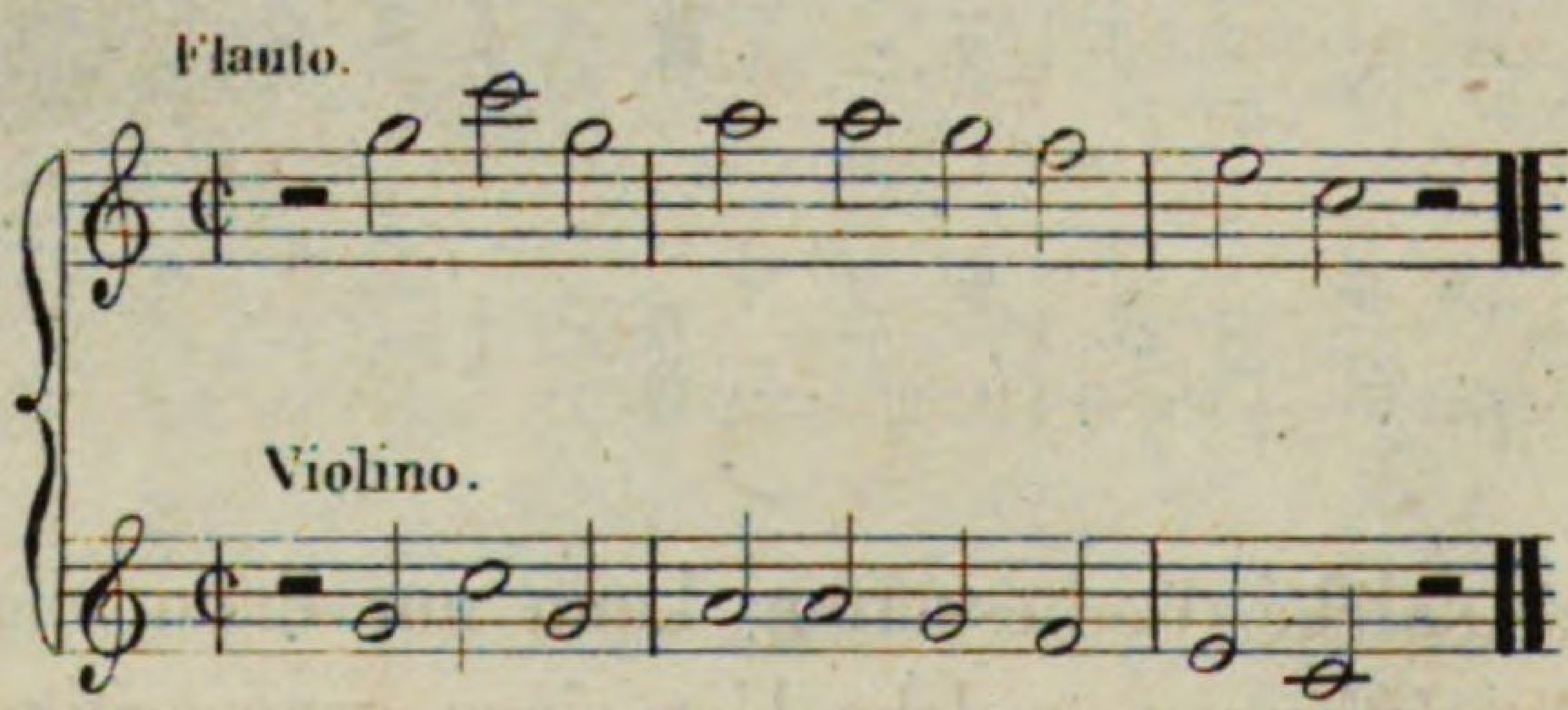


f) Mit den *Octavenfolgen* verhält es sich aber, wie auch bereits erwähnt, ganz anders, und ich bemerke desfalls Folgendes:

1) Alle Octavensätze, welche zum verständlicheren Vortrage einer Melodie gehören, sind gut, z. B. auf der Orgel

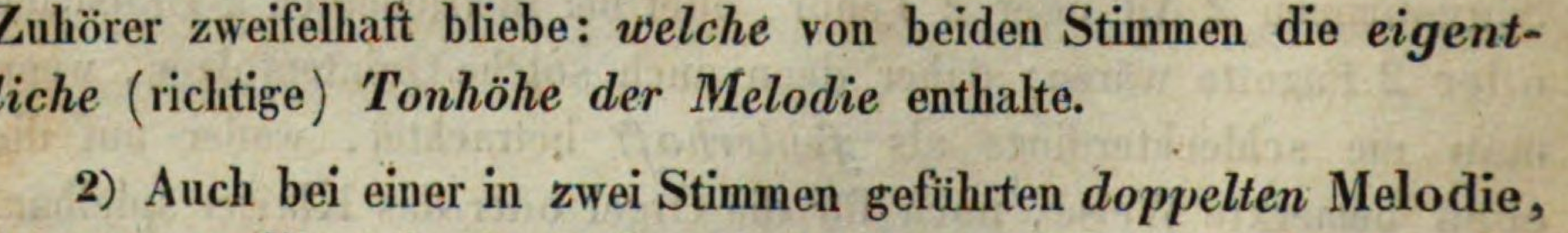


oder im Orchester bei mehrfach besetzten Violinen und ein- oder zweifach besetzter Flöte, z. B.

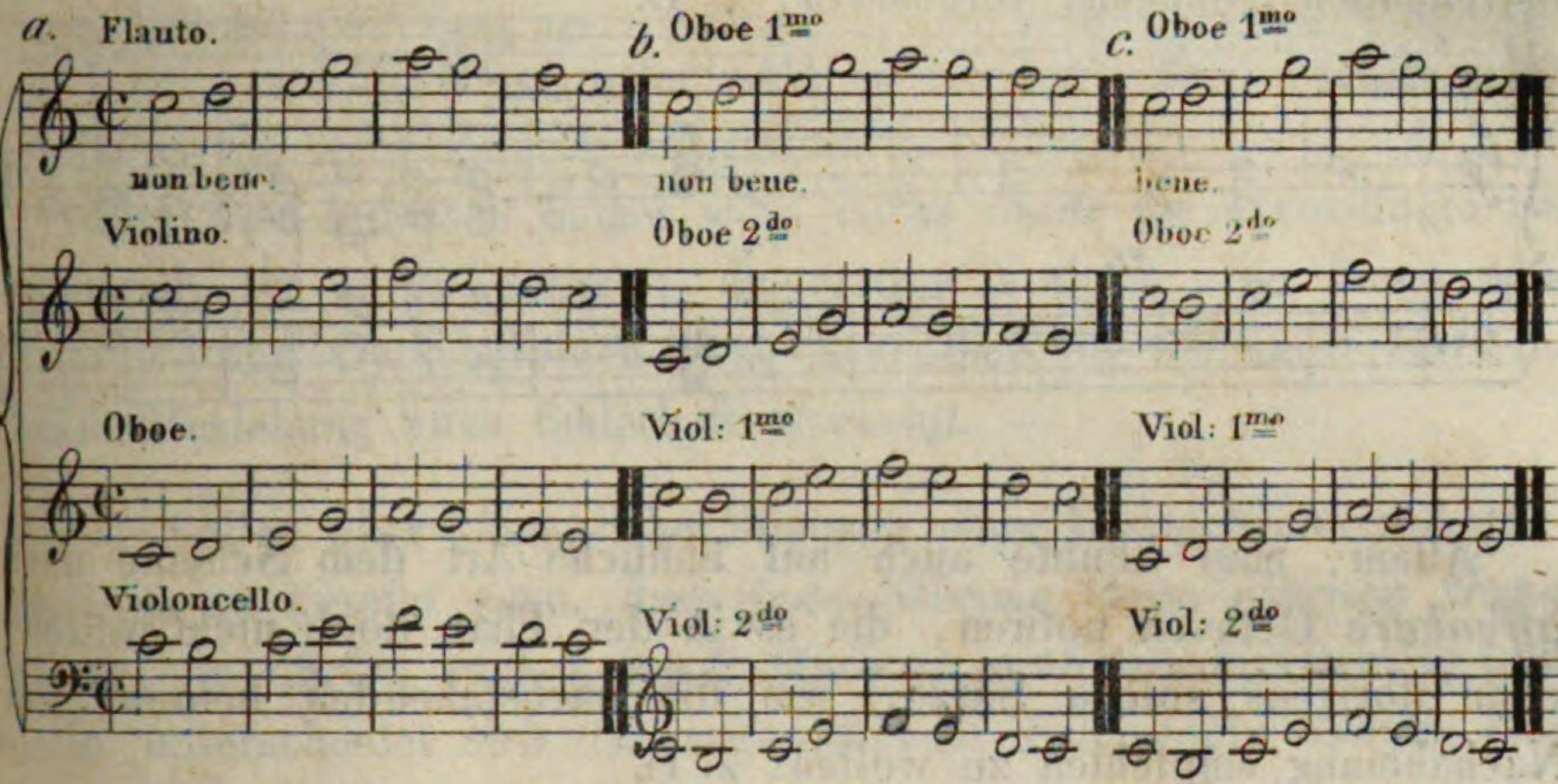


Anmerkung. Ein ähnlicher Octavengang könnte aber unter gewissen Umständen weniger gut, und sogar verwerflich erscheinen, wenn er z. B. nur in *zwei Stimmen* vorkäme, und es für den Zuhörer zweifelhaft bliebe: *welche* von beiden Stimmen die *eigentliche* (richtige) *Tonhöhe der Melodie* enthalte.

2) Auch bei einer in zwei Stimmen geführten *doppelten* Melodie, kann man diese durch zwei andere Stimmen in der höheren oder tieferen Octave herausheben, z. B.



Aber es dürfte ein solcher Octavensatz nicht für 4 *verschiedene* Instrumente, sondern für zwei und zwei von *gleicher* oder doch *ähnlicher* Art, und nur auf die Weise notirt werden: *dass die Octaven nicht in den beiden gleichartigen Stimmen* vorkommen; daher dieser Octavensatz wie nachstehend bei *a.* und *b.* notirt fehlerhaft, und nur wie bei *c.* notirt gut ist, z. B.

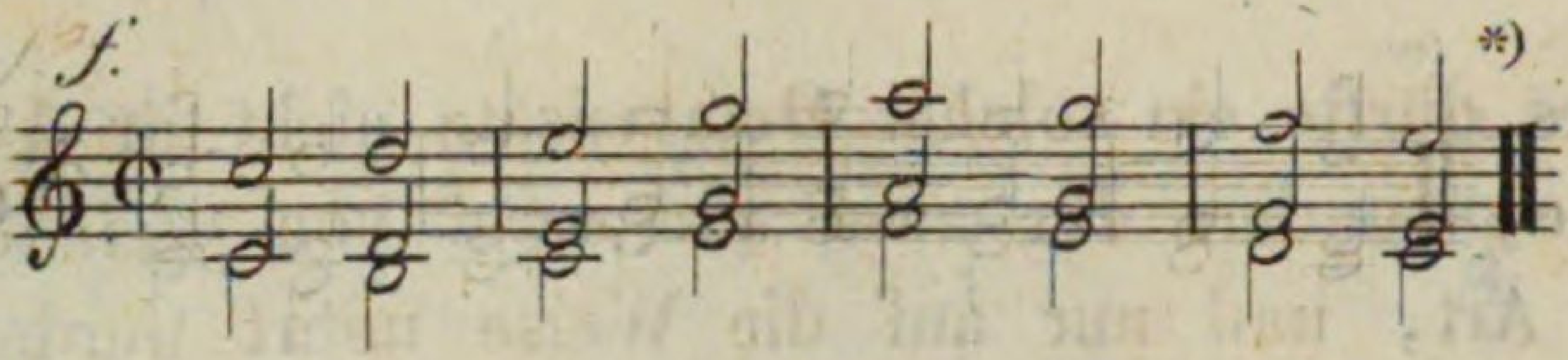


Wollte man diesen Satz *dreistimmig* behandeln, und somit entweder die tiefere Octave der *unteren*, oder die tiefere Octave der *oberen Terz* allein nehmen, z. B.



so würde dies nur zu tadeln seyn; indem bei *d.* die *begleitende* Stimme *) stärker herausgehoben würde als die *melodieführende* selbst, bei *e.* aber die begleitende Stimme in der *Mitte* zwischen den Octaven zu liegen käme, diese aber keine *Zwischenstimme* vertragen, wenn sie zur besseren Verständlichkeit der Melodie beitragen sollen. — Dreistimmig müsste dieser Satz daher so wie nachstehend notirt werden, wo die Verstärkungsoctave die *obere* ist, und *ohne Zwischentöne* erscheint, z. B.

*) Man darf die untere Octave dieses Satzes, nicht als einen in der tieferen Octave verstärkten *Bass* betrachten; da die begleitende Stimme hier keine Bassstimme, sondern eine zweite melodieführende Stimme ist. — Eine *wirkliche* Bassstimme, und namentlich bei einem vollstimmigen Satze, kann fast jederzeit die tiefere Octave beigesetzt erhalten. —



3) Man kann auch, so wie ich unter der vorhergehenden Abtheilung *e.* in Betreff der Quinten ein Beispiel gegeben habe, *Octavenfolgen*, durch einen Umtausch der Intervalle zwischen den betreffenden Stimmen, verbessern, z. B.

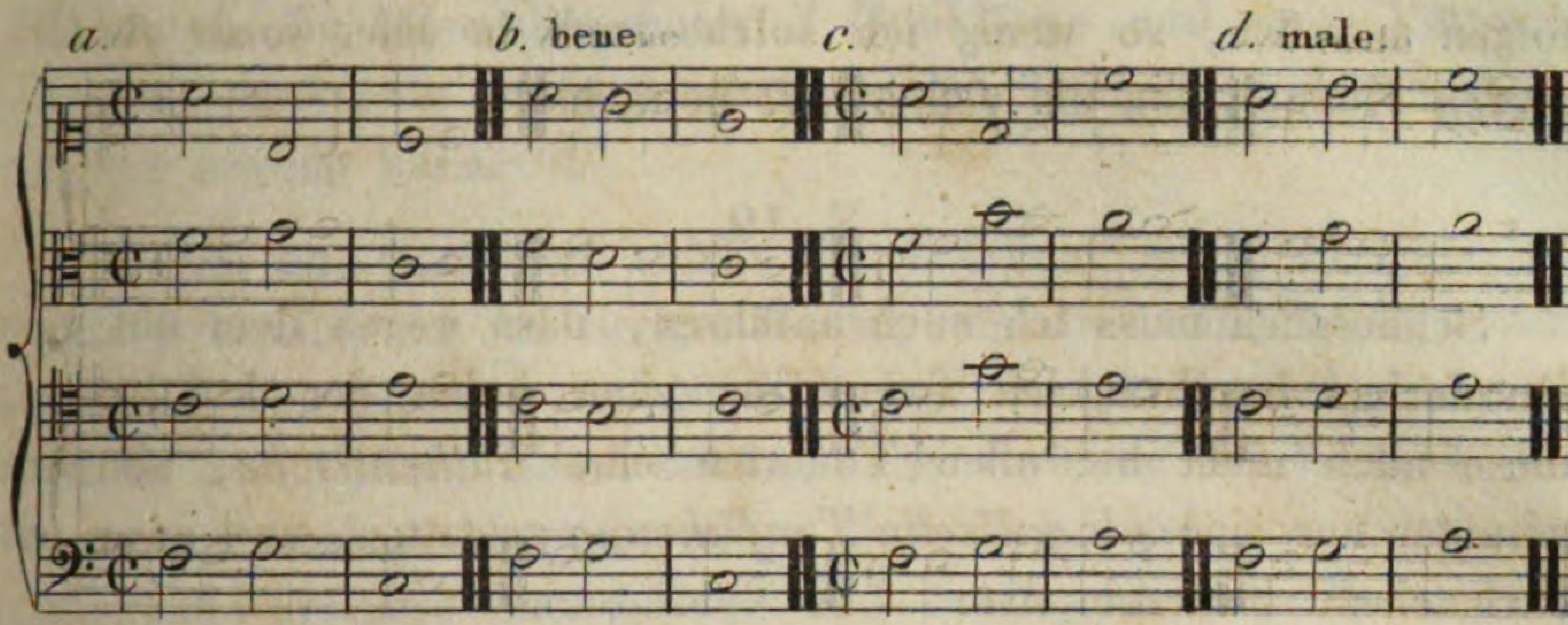


Allein, man könnte auch auf ähnliche Art dem Scheine nach *offenbare* Octaven notiren, die es in der That doch nicht wären; ohne übrigens solche Sätze, wie die nachstehenden beiden, zur Nachahmung empfehlen zu wollen, z. B.



In Beziehung auf die hier unter Nr. 3. angeführten Octavensätze, und unter der Abtheilung *e.* mitgetheilten Quintensätze, möchte sich die Regel aufstellen lassen: dass da, wo sich in einem reell 4stimmigen Satze, (und namentlich bei Stimmen von gleicher oder ähnlicher Art,) bei einer aufzustellenden *Stufenfolge* der Töne der verschiedenen Stimmen, *keine* Octaven- und Quintenfolgen zeigen, der betreffende Satz, in dieser Beziehung, auch nicht fehlerhaft zu nennen sey. Nachstehender Satz bei *a.* würde daher nur *scheinbar* fehlerhaft seyn, wie sich dieses aus seiner Notirung bei *b.* ergibt; dagegen würde der *scheinbar fehlerfreie* Satz bei *c.* in der That fehlerhaft seyn, wie man dies aus seiner Notirung bei *d.* entnehmen kann, z. B.

*) In der *Instrumentenlehre,* und zwar da, wo von der so mannigfaltigen Verbindung der Instrumente die Rede ist, wird man mehrere diese *Octavengänge* betreffende Bemerkungen finden, welche hier anzuführen zu weitläufig seyn würde. —



Man wird indessen immer wohl daran thun, die Accordfolge bei *a.* so wie bei *b.* zu notiren; da erstere Notirung, so lange man Quinten- und Octavenfolgen ohne Ausnahme für fehlerhaft hält, in dieser Beziehung auch fehlerhaft erscheint. —

4) Sollen aber sämmtliche Stimmen einer Komposition *schlechterdings* so gesetzt seyn, dass *jede Stimme ihren eigenen Gang* erhalte, so dürfen auch keine 2 Stimmen in *Octaven* gehen *), und hierin unterscheidet sich das angenommene Fehlerhafte *zweier Octaven* gar sehr von demjenigen *zweier Quinten* **), da letztere, wenn man sie auf die unter dem Buchstaben *d.* gegenwärtigen §'s bemerkte Art setzen will, dem eigenthümlichen (eignen) Gange einer jeden der betreffenden 2 Stimmen, eben so wenig entgegen sind, als die Folge zweier Terzen oder Sexten.

Da ich indessen nicht wünschen kann, dass sich der *Lernende*, der von mir aufgestellten und mit *non male* bezeichneten Quintensätze wegen, als *befugt* betrachten möchte: bei seinen *contrapunktischen Uebungen* solche und ähnliche *Quintenfolgen* ohne weiteres anwenden zu dürfen, und zum Beweise: dass sich solche Quintenfolgen, vom 2stimmigen bis zum 8- und mehrstimmigen Satze gar leicht vermeiden lassen, wenn man die desfalls von mir gegebenen Vorschriften beachten will; so wird man auch in allen nachfolgenden contrapunktischen Beispielen weder Quinten- noch Octa-

*) In der eben angeführten Beziehung würde es daher auch fehlerhaft erscheinen, zwei verschiedene Stimmen in Einklängen fortschreiten zu lassen, z. B. bei'm 4stimmigen Satze den Alt mit dem Diskant oder Tenor, oder letzteren mit dem Alt oder Bass. —

**) Dasjenige, was über die *durchgehenden* Quinten und Octaven zu sagen und was davon zu halten ist, geht den *ungleichen* (verzierten) Contrapunkt an, und kann daher erst im nachfolgenden 2. Capitel abgehandelt werden. —

folgen antreffen, so wenig ich solche auch in einer *sonst fehlerfreien* Komposition als *fehlerhaft* betrachte.

§. 19.

Schliesslich muss ich noch anführen, dass wegen dem auf eine Duodecime beschränkten Tonumfang einer jeden der 4 Stimmen, diese auch nicht bei allen Tonarten eine *authentische*, sondern mitunter nur eine *plagalische Tonführung* gestatten, und zwar auf nachstehend bemerkte Art:

a) im *Diskant* ist die Tonführung in den Tonarten *c*, *d*, *e*, und *f authentisch*, und zugleich in letzterer, so wie in den Tonarten *g*, *a*, *b*, oder *h*, *plagalisch*;

b) im *Alt* ist dies der Fall mit den Tonarten *g*, *a*, *b oder h*, welche *authentisch*, und mit den Tonarten *c*, *d*, *e* und *f*, welche *plagalisch* behandelt werden müssen;

c) im *Tenor* müssen die Tonarten *c*, *d*, *e* und *f authentisch*, die Tonarten *g*, *a*, *b* oder *h* aber *plagalisch* behandelt werden, und

d) im *Bass* gestatten nur die Tonarten *g*, *a*, *b*, oder *h* und *c* eine *authentische*, die Tonarten *d*, *e* und *f* aber eine *plagalische Tonführung*.

Dass man übrigens die Grenzpunkte einer jeden authentischen und plagalischen Octave um eine Stufe überschreiten kann, habe ich bereits im *ersten Bande* Seite 315 bemerkt; und es geht hieraus zugleich hervor: dass man zu den *authentisch* zu behandelnden Tonarten, noch die Tonart der nächsten *oberen*, und zu den *plagalisch* zu behandelnden, noch diejenige der nächsten *unteren Tonstufe* nach Umständen hinzufügen kann. —

B. Uebungen im einfach-gleichen Contrapunkte mit 4 Stimmen, nebst desfallsigen instructiven Bemerkungen.

I. *Choräle mit dem cantus firmus im Diskant.*

§. 20.

Bei den ersten dieser Uebungen sollen

a) nur die Dreiklänge der 1., 4. und 5. Stufe der Tonleiter, nebst deren Sexten- und Quartsextenaccorde, angewandt werden;

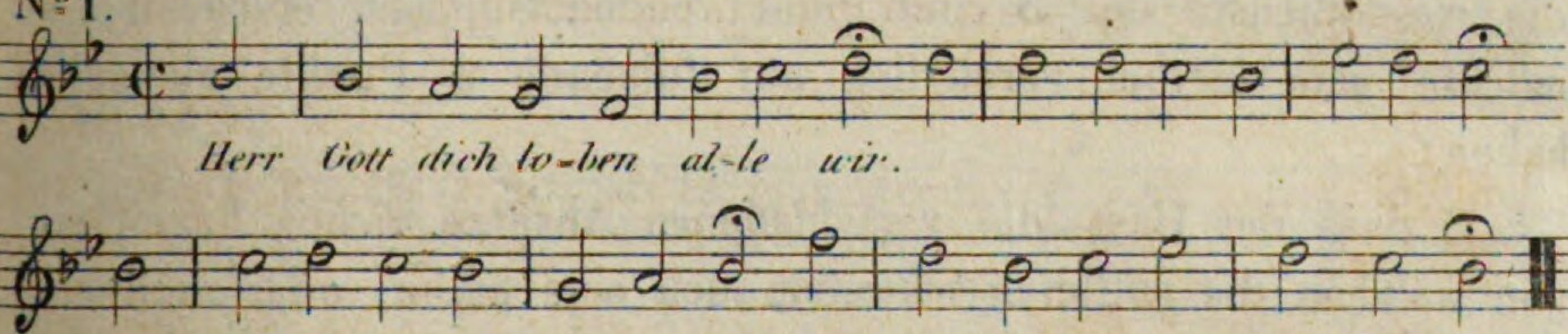
da durch die Intervalle dieser 3 Dreiklänge und ihrer Verwechslungen, eine jede Stufe der betreffenden Tonleiter harmonisch begleitet werden kann.

Wenn nun auch eine solche Beschränkung auf 3 Accorde, eine *gute* Stimmführung schwieriger macht, als dies bei einer grösseren Auswahl von Harmonieen der Fall ist; so gewähret dagegen eine solche *anfängliche* Beschränkung auch wiederum den Vortheil: dass sie die weiterhin vorzunehmenden Uebungen, und eine dabei anzubringende grössere harmonische und contrapunktische Mannigfaltigkeit, gar sehr erleichtert. —

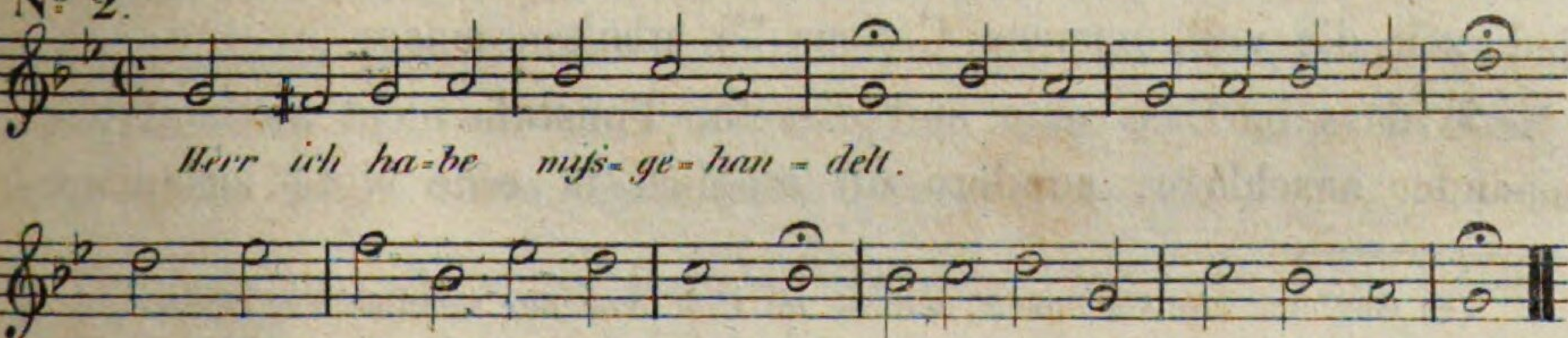
§. 21.

Um nun diejenige Verschiedenheit besser herauszuheben, welche sich sowohl hier bei der auf die genannten 3 Accorde beschränkten, als nachher bei der durch Anwendung mehrerer Accorde freieren Setzart zeiget, werde ich mich grösstentheils *derselben Choralmelodieen* für alle Uebungen des einfachen und doppelten Contrapunktes bedienen, und für den Anfang folgende 2 wählen:

N°1.



N° 2.



Die erste Melodie, *B dur*, fängt im *Auftakte* an, und hat 4 Absätze, von welchen zwei auf der Prime, einer auf der Terz und einer auf der Secunde der Tonleiter schliessen; und es findet hierbei keine Ausweichung Statt. Die Tonführung ist die plagalische, nämlich von der Unterquarte bis zu deren Octave, als der eigentlichen Quinte der Tonart. —

Die 2. Melodie, *G moll*, welche im *Niederschlage* des Taktes anfängt, und ebenfalls 4 Absätze enthält, deren erster und letzter

auf der Prime schliessen, macht im 3. Absatze eine Ausweichung nach der Tonart der Oberterz, wohin man auch den 2. Absatz führen könnte, wenn dessen Cadenz nicht schicklicher nach der Quinte der Tonart geführt würde. —

Da, wie gesagt, der 3. Absatz eine förmliche Ausweichung nach *B dur* enthält, so sind bei diesem Absatze auch die 3 Dreiklänge der Prime, Quarte und Quinte der Tonart *B dur*, in so weit der eine oder der andere derselben Statt finden kann, anzuwenden. —

§. 22.

Nachdem nun die Tonart und die Tonführung des *cantus firmus* erkannt worden, und dessen Cadenzen festgesetzt sind, so notirt man, mit steter Berücksichtigung der hierbei anzuwendenden Accorde, zuerst die Bassstimme, (welche man zur leichteren Wiedererkennung der dabei gedachten Harmoniefolgen beziffern kann,) und nachdem dieses geschehen ist, gleichzeitig die *beiden* Mittelstimmen, indem man bei der Notirung der einen, auch stets den Gang der andern im Auge haben muss. —

Was nun die *Stimmführung des Basses* anbetrifft, welche als die wesentlichste der 3 contrapunktirenden Stimmen erscheint, so möchte man hierbei vorzüglich auf folgende 3 Punkte zu sehen haben:

1) dass der Bass die verschiedenen Absätze richtig bezeichne, von welchen die mittleren mitunter auch eine halbe, oder auch eine unvollkommene Cadenz *) erhalten können, der letzte Absatz aber jederzeit die vollkommene Cadenz **) erhalten muss;

2) dass im Bass eine und dieselbe Tonstufe nicht zweimal nach einander anschlage, sondern wo möglich in *eine* Note zusammen-

*) Obgleich *alle* Cadenzen, welche im *C. F.* von der Septime zur Octave, oder von der Secunde zu der Prime gehen, und wobei diese Prime (oder Octave) einen *andern* Accord als den tonleitermässigen △ der Prime erhält, zu den *betrüglichen* oder *unterbrochenen Cadenzen* gezählt werden; so sollten eigentlich doch nur *diejenigen* dieser Cadenzen den oben erwähnten Namen erhalten, bei welchen ein der Tonleiter *fremder Ton* im Basse eintritt, wenn man nicht überhaupt alle Cadenzen dieser Art als *unvollkommene* benennen will. —

Zu diesen *unvollkommenen* Cadenzen, sind denn überhaupt alle Accordfortschreitungen (mit Ausnahme der vollkommenen Cadenz) von der schlechten zur guten Taktzeit zu zählen, wenn mit dem Accord der guten Taktzeit zugleich ein *Ruhepunkt* eintritt.

**) Dass man bei den Tonarten der Alten, auch manchmal die Cadenz von der Quarte zur Prime zu den *vollkommenen* Cadenzen zählet, ist bereits im ersten Bande bemerkt worden. —

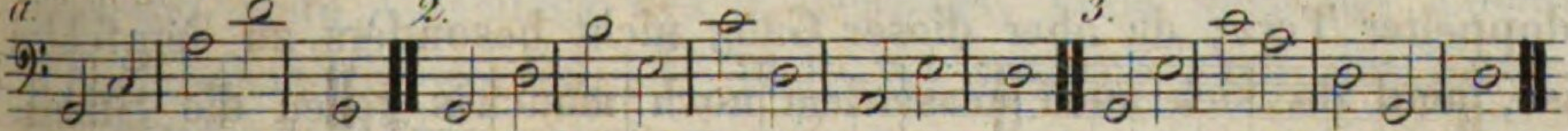
gezogen werde, was freilich bei'm einfachen *gleichen* Contrapunkte, da hier *Note gegen Note von gleicher Dauer* gesetzt wird, nur manchmal bei der Cadenz Statt finden kann, z. B.



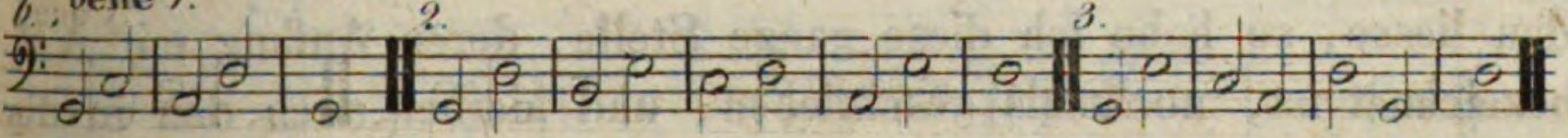
3) dass man namentlich im Bass auf die am Schlusse des 17. §'s gemachte Bemerkung Acht gebe, und nicht zwei oder gar drei grössere Intervallenfortschreitungen, z. B. Quarten, Quinten und Sexten, in gleicher Richtung nach einander folgen lasse, sondern nach einer jeden solchen Fortschreitung zur Tonhöhe des ersten Tones zurückkehre.

Demnach wären die Fortschreitungen bei *a.* fehlerhaft, die bei *b.* aber gut, z. B.

a. non bene 1.



b. bene 1.



Diese letzte Regel gilt auch für eine jede der übrigen Stimmen; so wie dann in Betreff der *Führung der Mittelstimmen* noch zu bemerken ist: dass sie sich wo möglich mehr in Secunden und Terzen, als in grösseren Intervallen bewegen. —

Da indessen alle diese Regeln nur dann ihre volle Anwendung erhalten können, wenn sich der Contrapunktist in der Wahl der anzuwendenden Accorde, so wie überhaupt in der Art der Abfassung der einzelnen Stimmen, nicht beschränkt sieht; so werden sie bei denjenigen contrapunktischen Uebungen, welche diesem oder jenem beschränkten Verfahren unterworfen sind, manche Ausnahmen (Licenzen) erfordern, wie sich dieses im Verfolge zeigen wird. —

§. 23.

Ueber die contrapunktische Behandlung des nachstehenden Chorals, bemerke ich nun Folgendes:

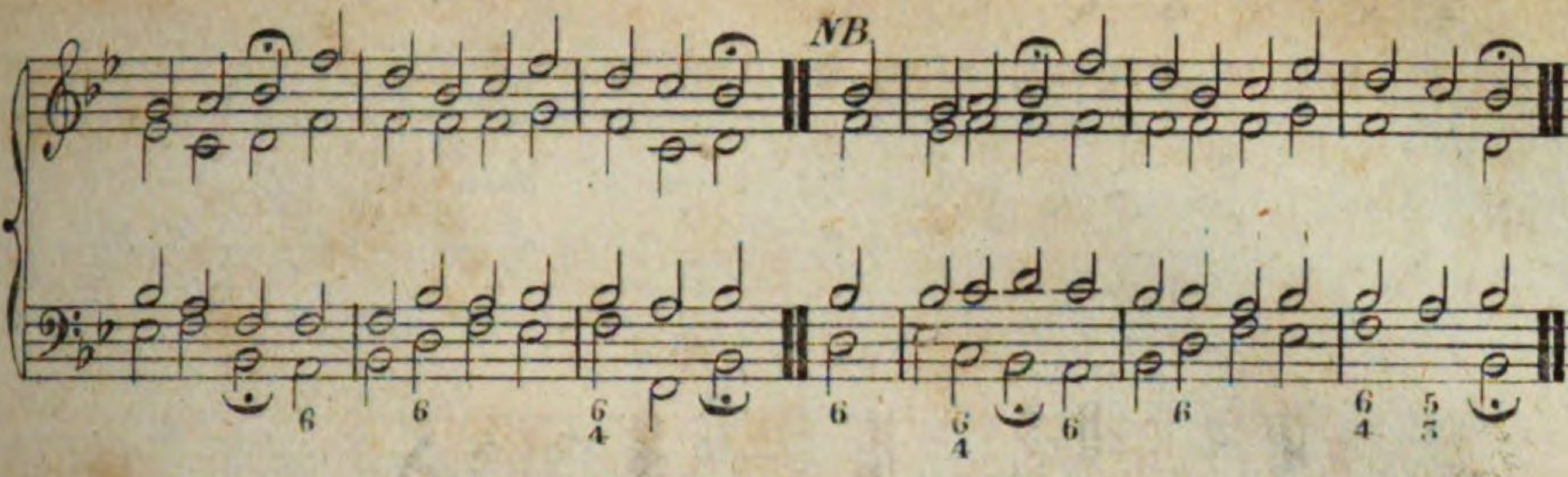
1. *Absatz.* Dieser fängt im Auftakte mit der Prime der Tonart an, welche, da sie sich auf der ersten guten Taktzeit wiederholt, erst *hier* den vollständigen ◺ ihrer Stufe erhält. Da der *Bass* nicht zweimal nach einander dieselbe Tonstufe anschlagen sollte, so musste er hier in die Octave herunterschlagen, und dieses Umstandes wegen, seine anfangende Note mit dem *Tenor* im Einklange haben, welchen auch der *Alt* übernehmen musste, um hierdurch einen bessern Gang zu erhalten.

2. *Absatz.* Da hier die Terz der Tonart 3mal, und mit Einschluss des vorhergehenden Schlusstones 4mal nach einander anschlägt, übrigens keine andere harmonische Begleitung als diejenige des ◺ der Prime und seiner beiden Verwechslungen erhalten kann, der ◺ selbst aber schon zum Schlusse des 1. Absatzes nothwendig war; so musste der 2. Absatz mit dem ◺ anfangen, welchem der ◺ und diesem dann der ◺ folgte. —

3. *Absatz.* Nach der aufgestellten Regel: dass alle Intervalle, welche eine doppelte Fortschreitung gestatten, auch *verdoppelt* werden können, erscheint hier der cadenzirende ◺ der Quinte mit doppelter Terz; da aber dieser Gang nicht besonders zu empfehlen ist, und da sich auch ausserdem noch manches gegen die Stimmführung der 3 contrapunktirenden Stimmen des 4. *Absatzes* einwenden liesse, so habe ich diese ganze Stelle, deren Anfang mit *NB.* bezeichnet ist, nochmals geschrieben, und hierbei auch den in die Octave herunterschlagenden cadenzirenden Basston, so auch die betreffende Note des Altes, als eine noch einmal so lange dauernde Note notirt, wobei jedoch diese 2 Stimmen, für den Fall, dass sie am Vortrage der Texteswortе Theil nehmen sollten, um eine Sylbe zu kurz kommen, und daher, in dieser Beziehung, fehlerhaft abgefasst erscheinen würden. —

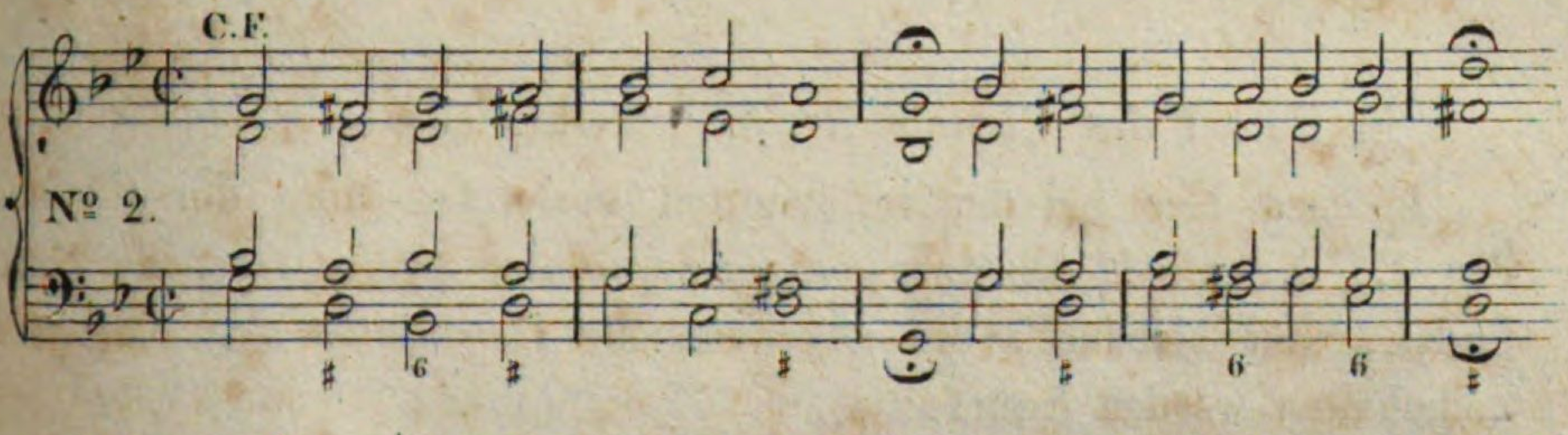
Was nun im Allgemeinen die contrapunktische Stimmführung dieses Chorals anbetrifft, so ist sie im Basse und im Tenor so gut, als es die beschränkte Accordfolge gestattete; und nur im Alt erscheint sie, wegen der zu oftmaligen Wiederholung des Tones *f*, etwas eintönig, was aber hier nicht wohl zu vermeiden war. —

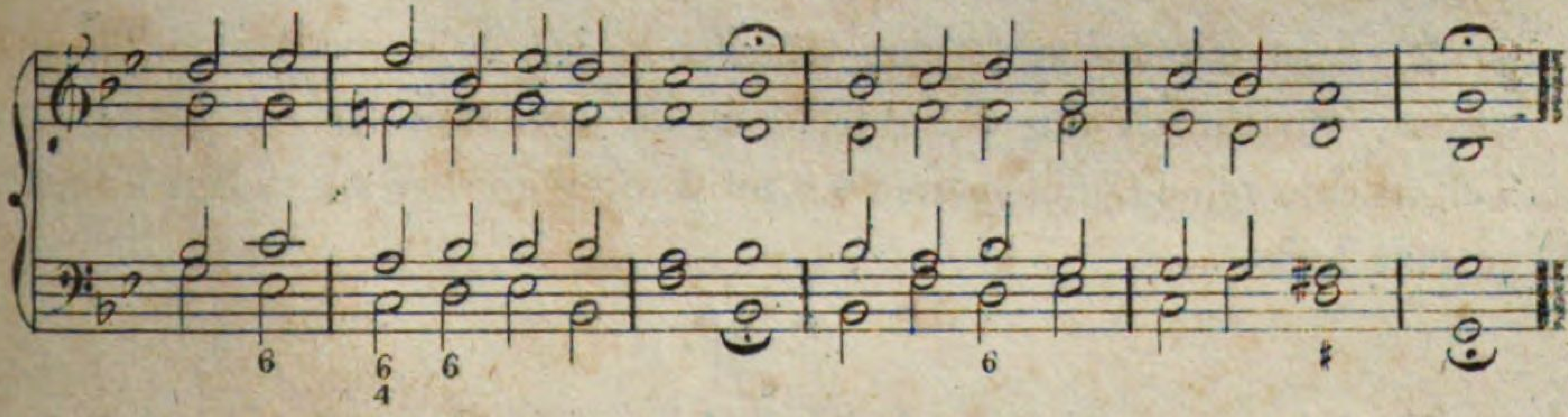




§. 24.

Ich komme nunmehr zu der contrapunktischen Behandlung des 2. Chorals, wobei die Stimmführung des Altes etwas mehr Abwechslung enthält, als dies bei'm vorhergehenden Choral der Fall seyn konnte. In Betreff der im 3. Absatze dieses Chorals Statt findenden Modulation nach *B dur*, bemerke ich: dass solche zwar sogleich bei'm Anfange dieses Absatzes hätte eintreten können, dass ich aber absichtlich die beiden ersten Accorde dieses Absatzes noch nach der Tonart *G moll* begleitet habe, um hierdurch dem Ganzen etwas mehr harmonische Abwechslung zu geben; aus welchem Grunde denn auch die erste Abtheilung des 4. Absatzes, noch nach der Tonart *B dur* behandelt worden ist, statt sie sogleich nach der Tonart *G moll* zu begleiten. —

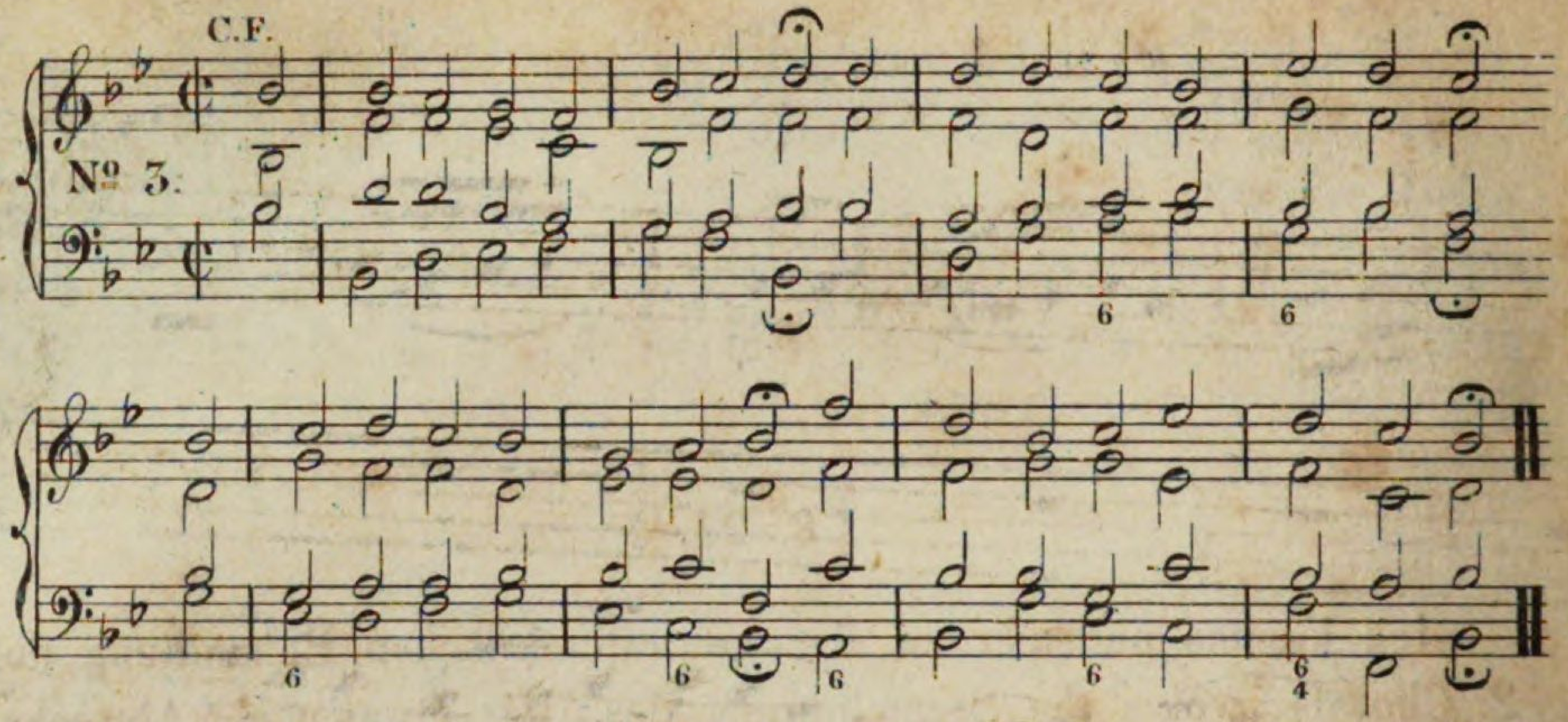


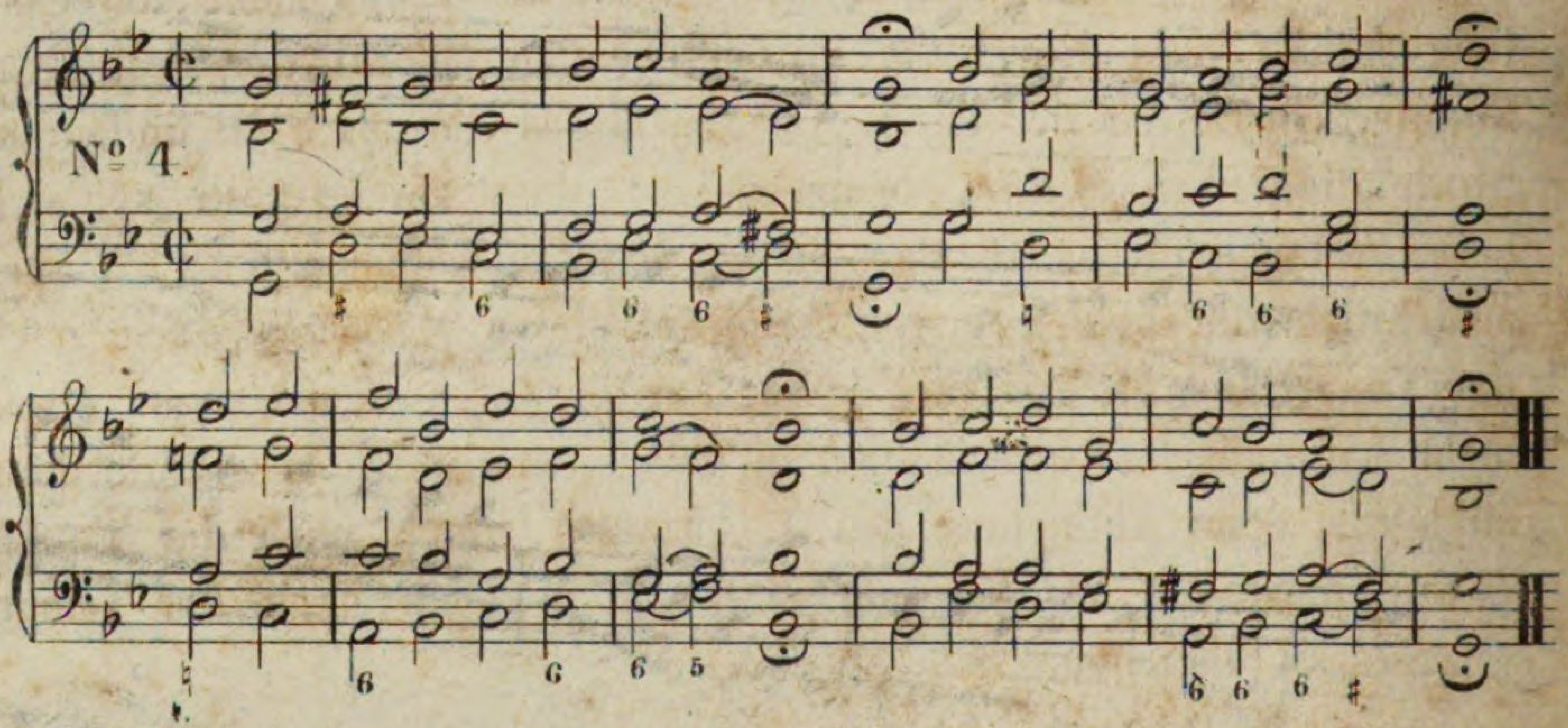


§. 25.

Wenn man sich in dieser beschränkten Setzart hinlänglich geübt hat, so kann man zu der folgenden Uebung

b), wobei *sämmtliche* Dreiklänge der betreffenden Tonarten sammt ihren Verwechslungen Statt finden können, übergehen. z. B.





In Betreff des Chorals Nr. 4. bemerke ich:

1) dass hier bei der verlängerten vorletzten Note der Cadenz des 1., 3. und 4. Absatzes, die Anwendung *zweier* Accorde Statt finden, und hierdurch die angenommene *Bewegung der Stimmen* beibehalten werden konnte;

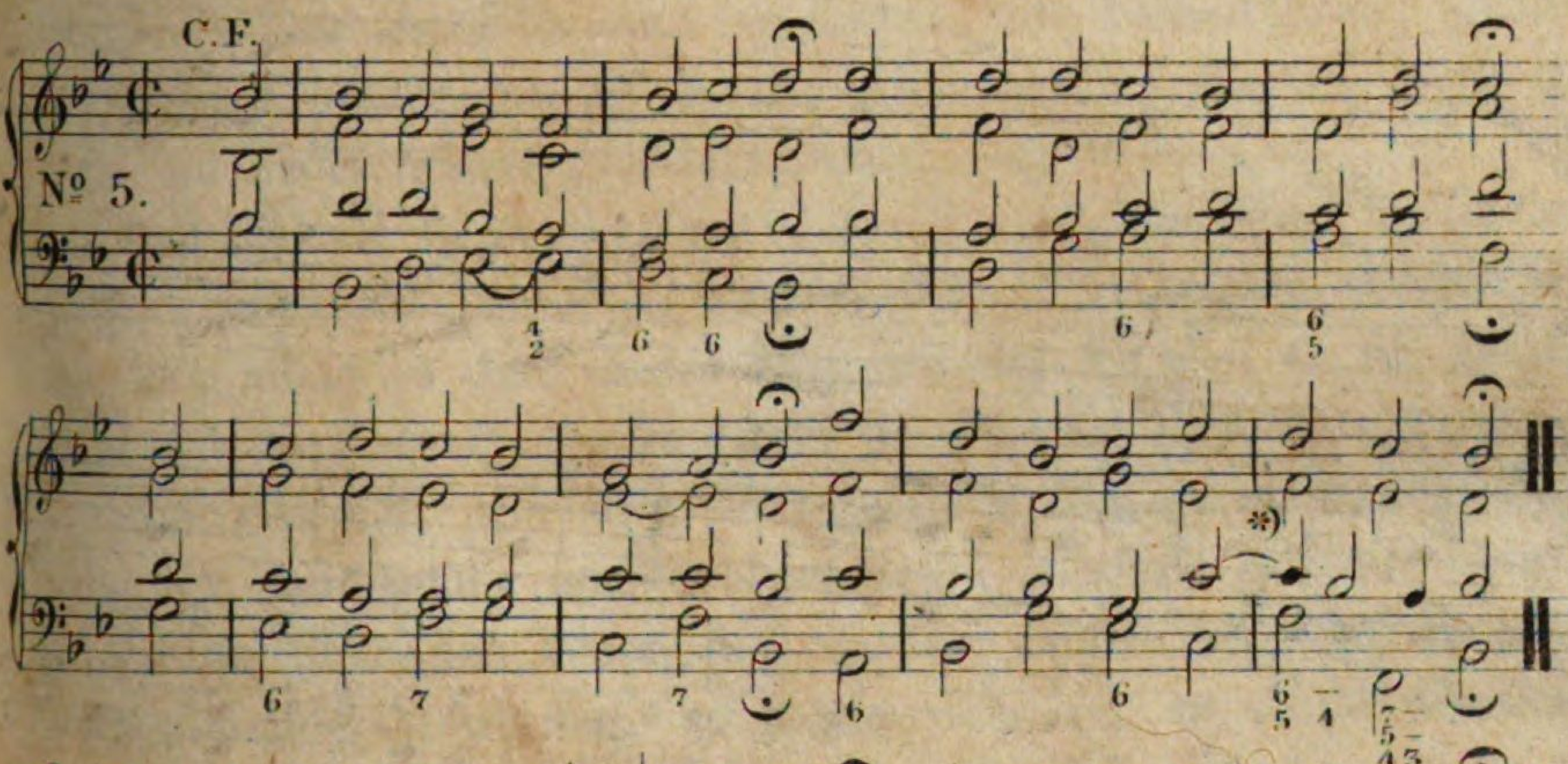
2) dass ich bei'm letzten Absatze, der besseren Stimmführung wegen, absichtlich die 3 Sextenaccorde, wodurch im *Alt* gegen den *Tenor* eine reine Quinte zwischen zwei verminderten zu stehen kommt, gesetzt habe. —

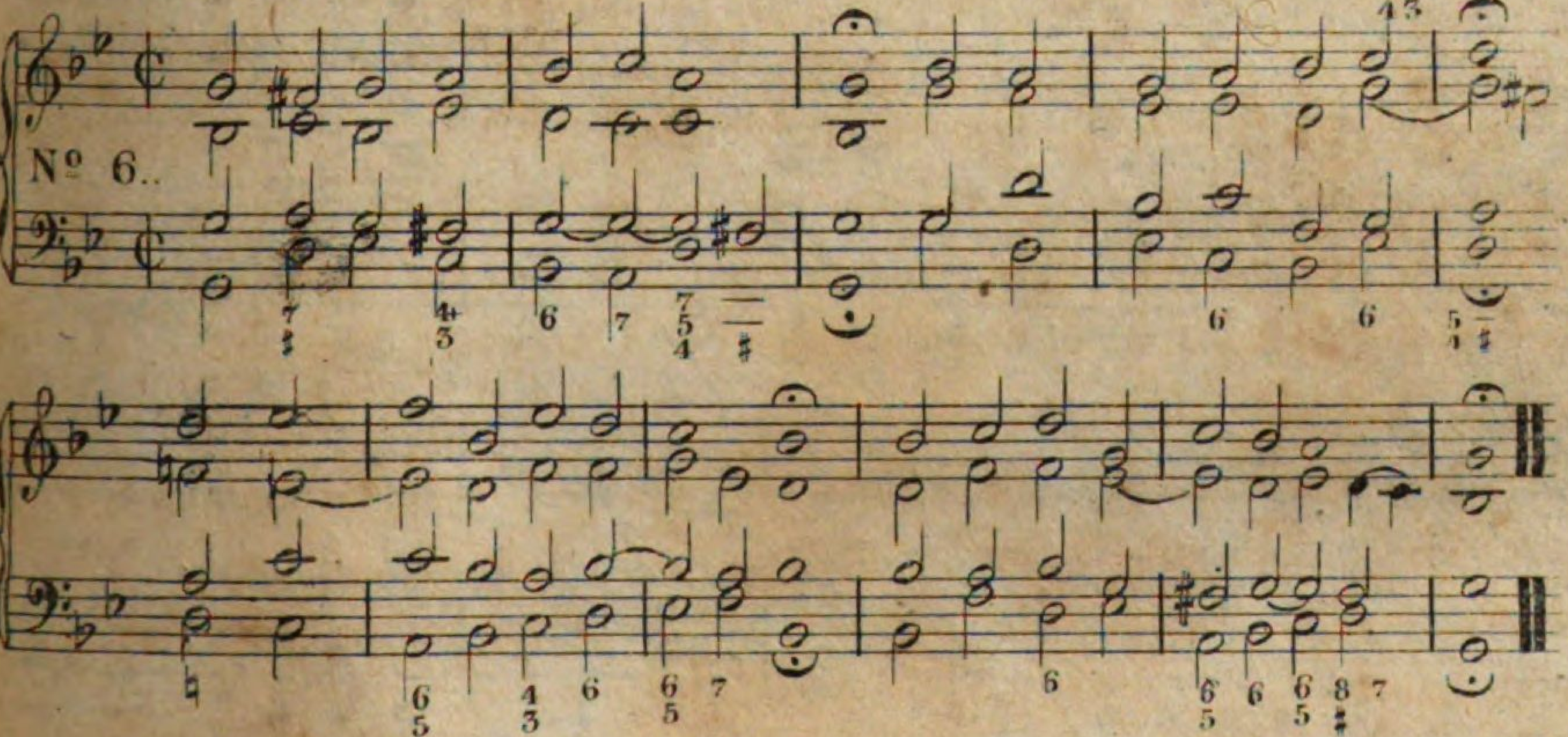
§. 26.

Nachdem man sich auch hierin genugsam geübt hat, kann man zur folgenden Uebung

c) übergehen, und dabei die frei anschlagenden Septimenaccorde und ihre Verwechslungen, da wo solche zu einer besseren Harmoniefolge und Stimmführung beitragen, anbringen; eben so die Retardationsaccorde, obgleich sich hierzu bei'm *gleichen* Contrapunkte nur selten eine Veranlassung darbietet. —

Hiernach ist nun die nachstehende contrapunktische Bearbeitung der bisherigen 2 Choralmelodieen abgefasst; wobei zugleich diejenigen Noten, welche, bei dieser Setzart von *nota contra notam*, ein- oder zweimal *wiederholt angeschlagen* werden müssten, eigentlich aber in *eine Note zusammengezogen* notirt seyn sollten, durch *Bindungsbogen* aneinander gehängt erscheinen; wie dies bereits im 1. Choral, 1. Absatz, mit der Note *es* im Bass, und im 2. Choral, 1. Absatz, mit der Note *g* im Tenor, der Fall gewesen ist.





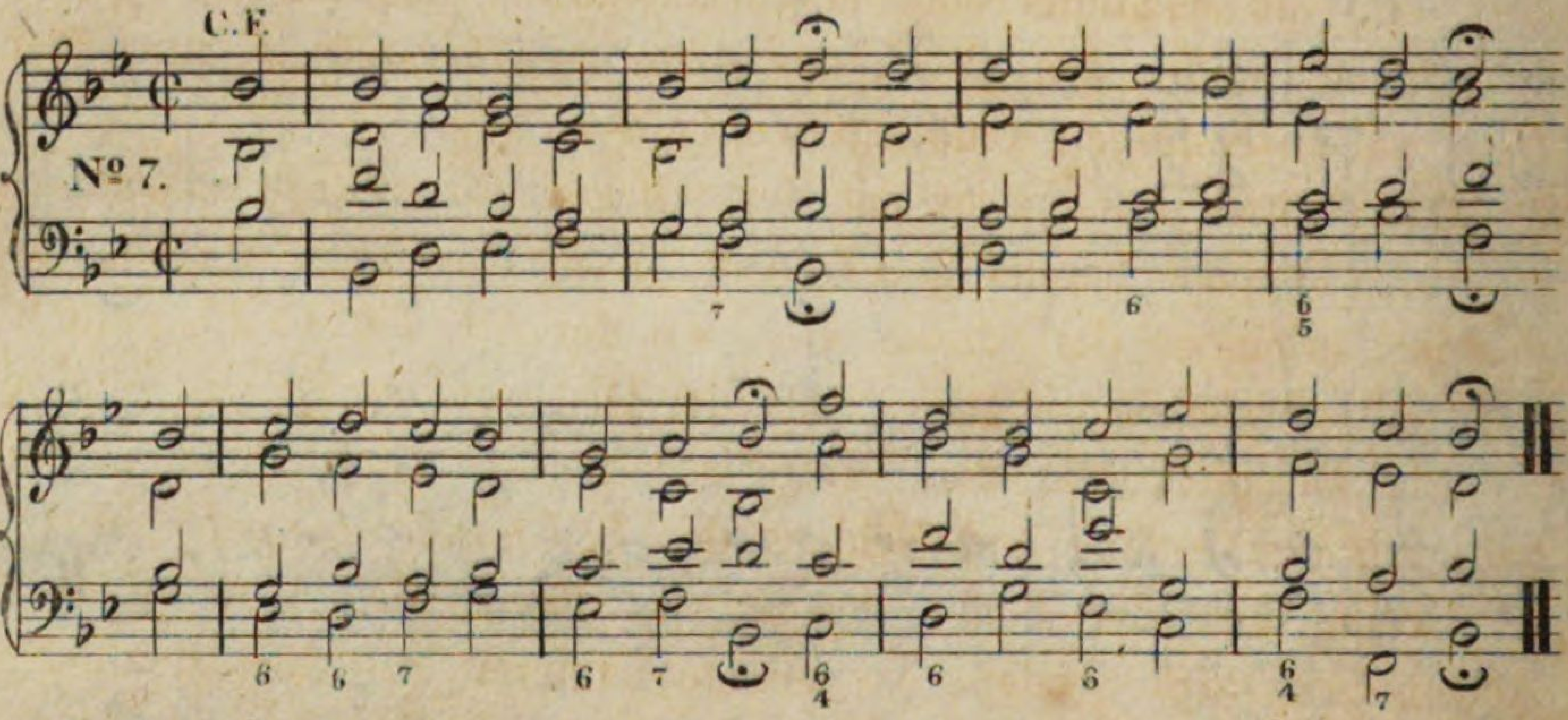
§. 27.

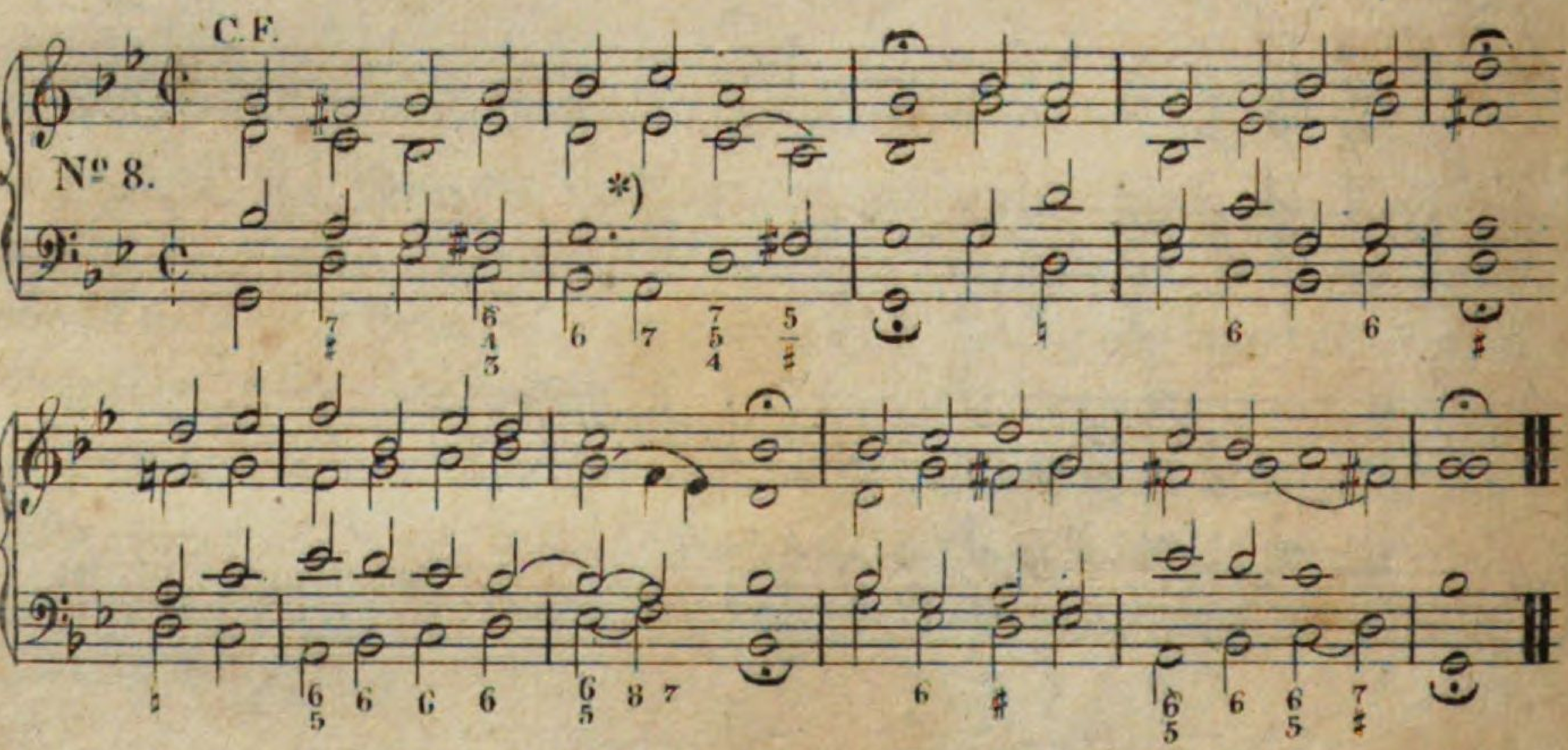
Noch kann man nachstehende Verfahrungsart, zum Gegenstande einer besonderen Uebung im einfachen gleichen Contrapunkte machen, nämlich:

*) Da diese Setzart, so wie diejenige aller *halben Zeitnoten*, eigentlich zur Setzart des *ungleichen* Contrapunktes gehöret, so soll sie hier auch nur hin und wieder bei den *Cadenzen* vorkommen.

d) wenn man die contrapunktirenden Stimmen in der Art abfasst, dass *keine* derselben *einen und denselben Ton zweimal unmittelbar nach einander anschlage.*

Eine Stimmführung dieser Art, welche bisher nur dem Basse vorgeschrieben war, ist allerdings mitunter etwas schwierig; da aber eine anhaltende Uebung darin von grossem Nutzen ist, so möchte ich sie dem Lernenden, der sich nachstehende hiernach abgefasste Bearbeitung der bisherigen 2 Choralmelodieen einigermassen zum Muster nehmen kann, wohl anempfehlen.





II. *Choräle mit dem cantus firmus im Alt.*

§. 28.

Da ich dieselben 2 Choralmelodieen zu dieser neuen Setzart benutzen wollte, so mussten sie, in Folge der §. 19. Abtheil. *b.* ge-

*) Der im vorhergehenden §. gemachten Bemerkung zufolge, sind hier die drei halben Noten *g*, als *eine Notenfigur* notirt worden.

machten Bemerkung, erstere in *F dur*, und zweitere in *D moll* transponirt werden.

Ferner bemerke ich in Betreff dieser Setzart:

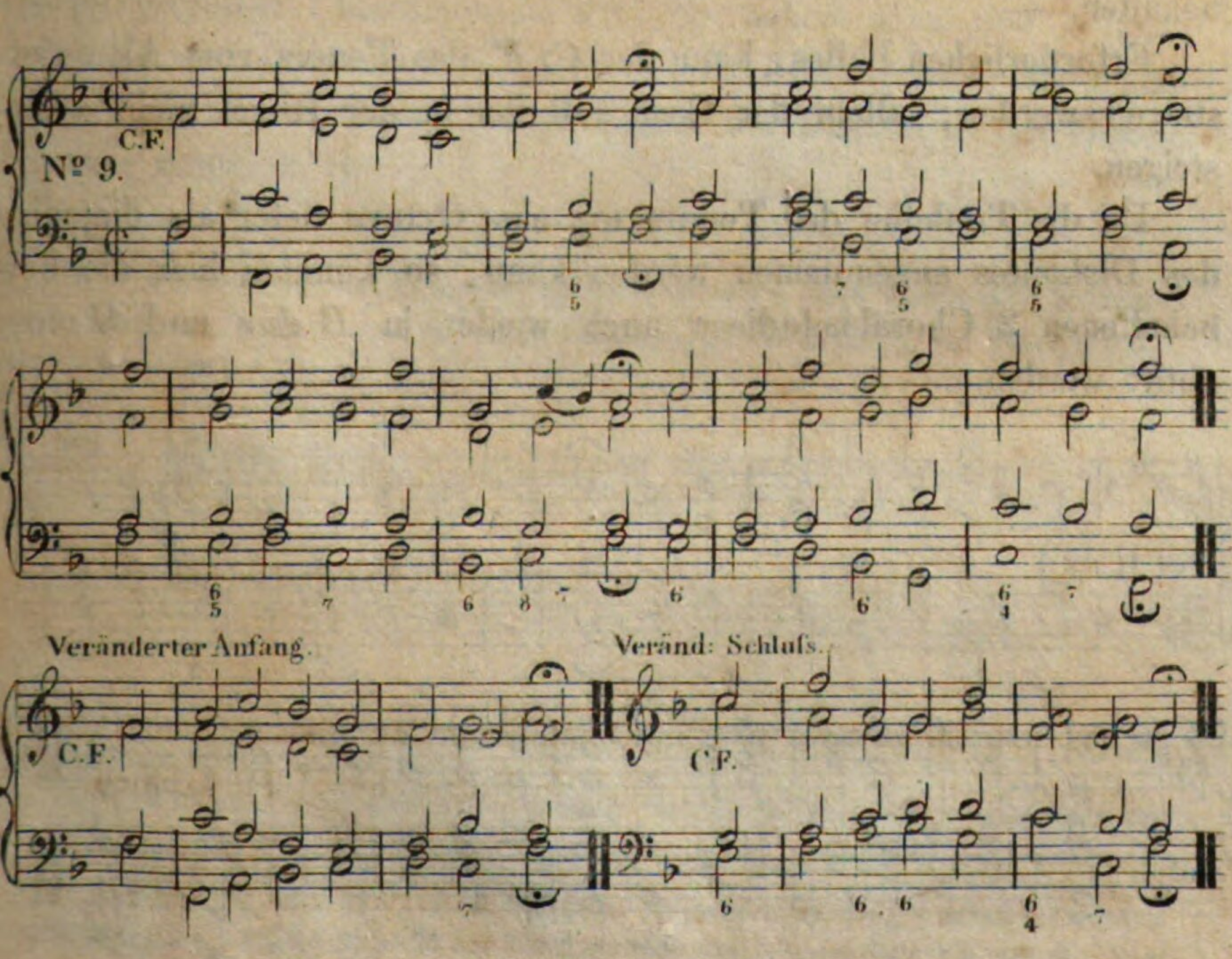
dass man von den contrapunktirenden Stimmen zwar ebenfalls den Bass zuerst, gleichzeitig mit ihm aber noch den Diskant setzt, dessen Stimmführung eine ganz vorzügliche Aufmerksamkeit erfordert, um sie als diejenige der obersten (höchsten) Stimme, möglichst gesangvoll abzufassen. —

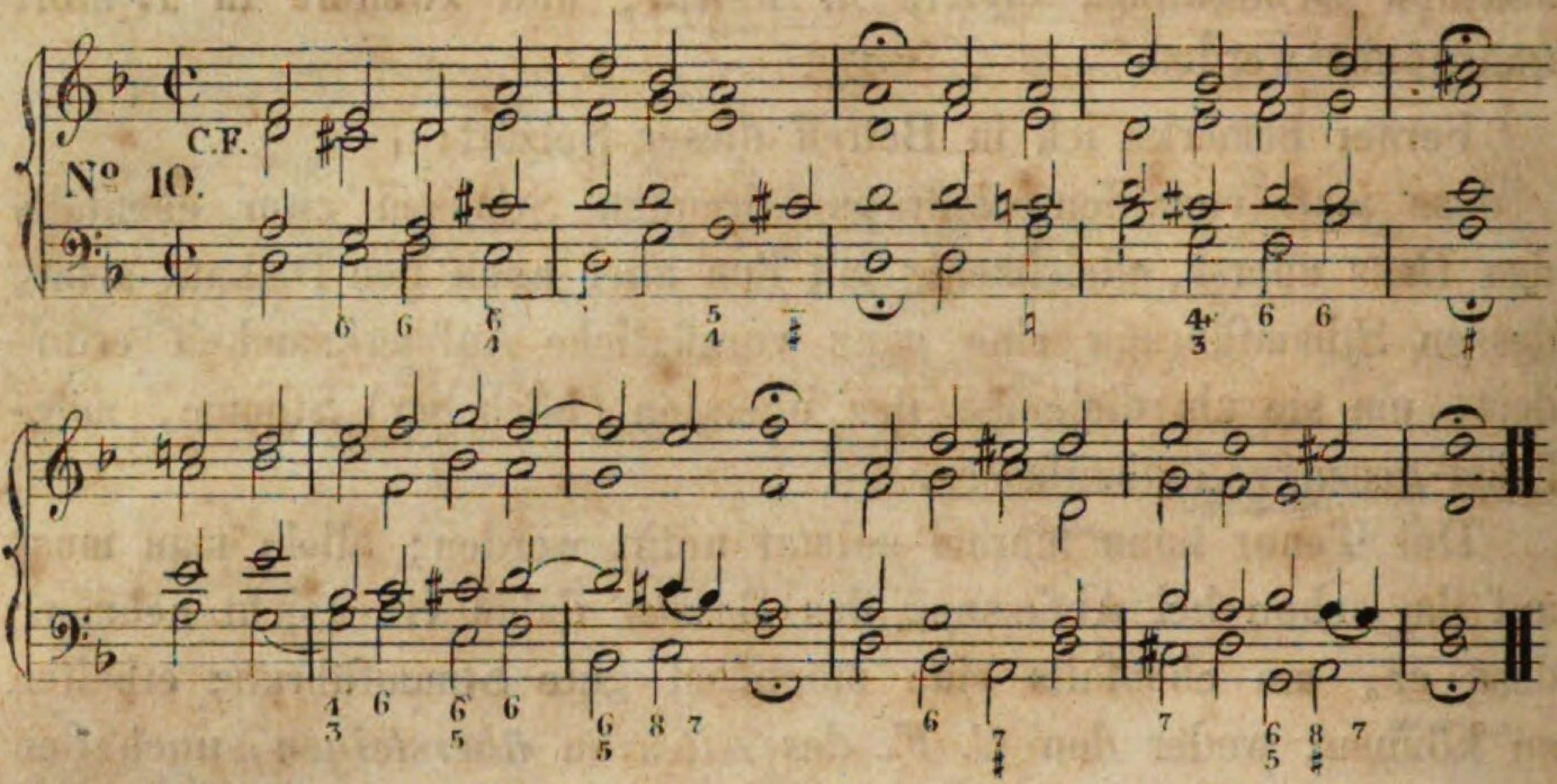
Der Tenor kann hierbei zuletzt notirt werden; allein man muss auf ihn schon bei Abfassung des Basses dahin Rücksicht nehmen: dass er, um ebenfalls eine möglichst gute Stimmführung erhalten zu können, weder den *C. F.* des *Altes* zu *übersteigen*, noch den *Bass* zu *untersteigen* genöthigt werde. —

Der Diskant kann zwar mit dem Alt auf *einer Stufe* zusammentreffen, wie auch bereits §. 17. Abth. 5. in Beispielen gezeigt worden ist; allein es darf dieses hier, wo der Alt den *C. F.* enthält, nicht oft geschehen; ebenso, dass der Diskant den Alt *untersteige*.

Als Beispiel, wie dies einigermassen hier Statt finden kann, habe ich den Anfang und Schluss des 1. Chorals *doppelt* notirt.

Sollte aber der Tenor den *cantus firmus* des Altes zu übersteigen *genöthigt* werden, so möchte letzterer an seiner deutlichen Auffassung verlieren.





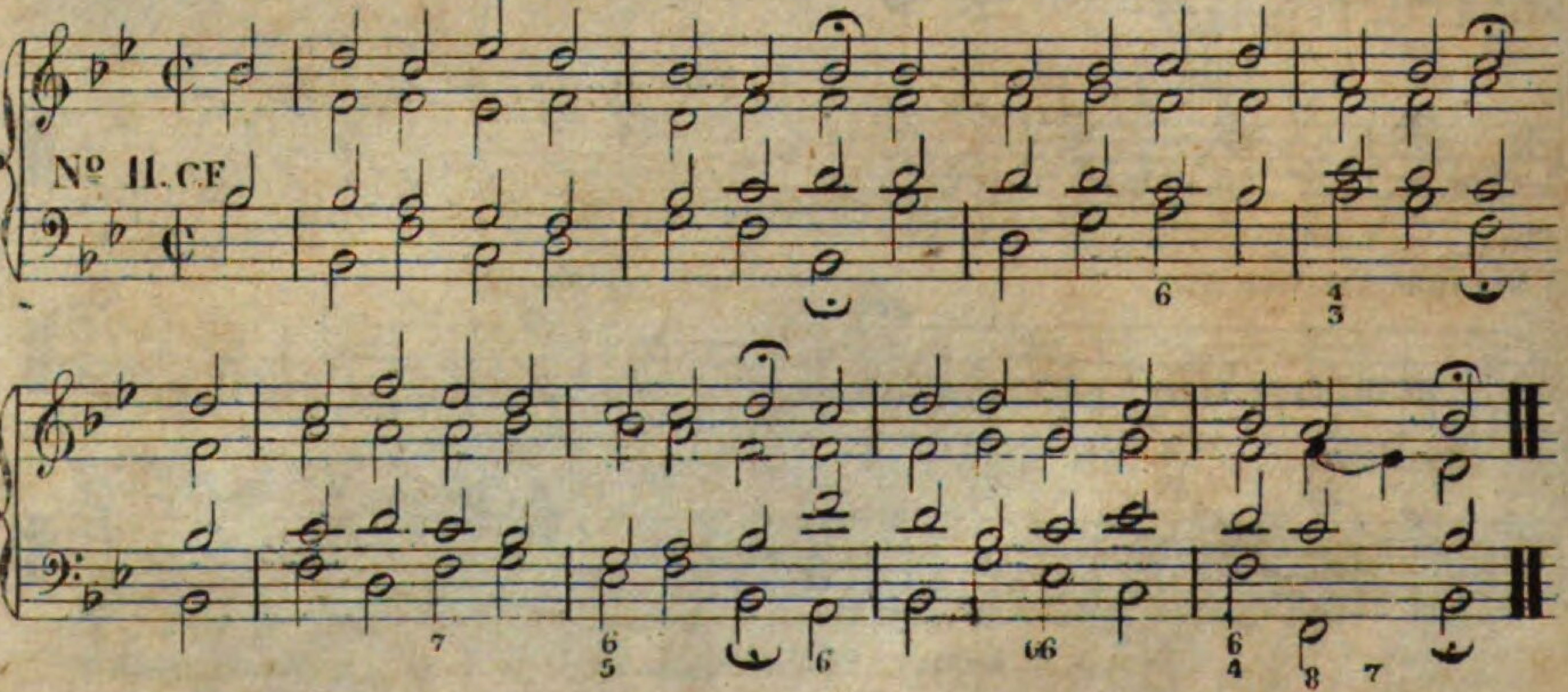
III. *Choräle mit dem cantus firmus im Tenor.*

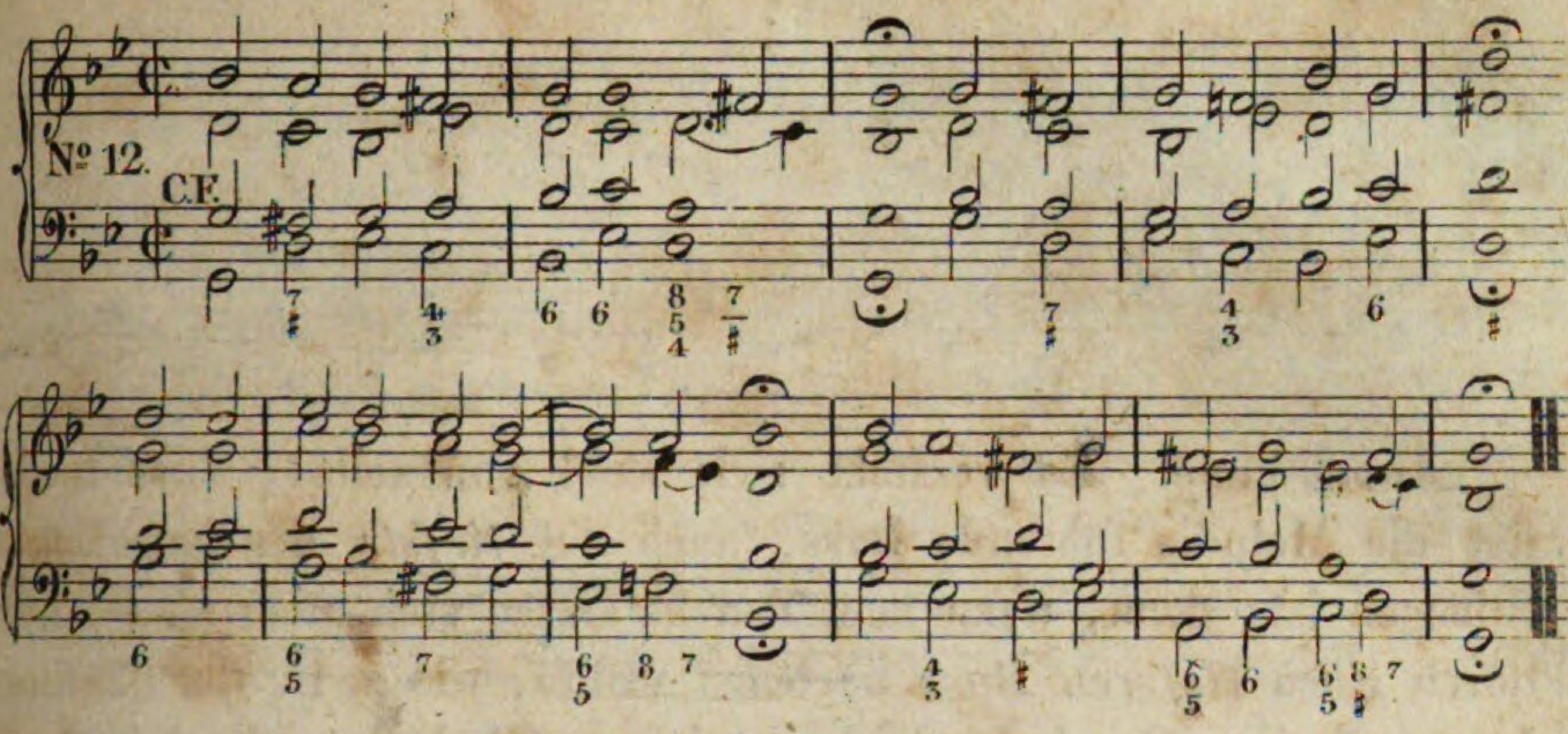
§. 29.

Auch hier wird von den contrapunktirenden Stimmen zuerst der Bass geschrieben, und dies ebenfalls mit beständiger Rücksicht auf die gleichzeitig vorzunehmende Stimmführung des Diskantes, bei dessen Abfassung man noch darauf zu sehen hat: dass man seine Tonführung in einer solchen Entfernung vom *cantus firmus* des Tenors halte, um für die Notirung des Altes hinlänglich Raum zu behalten. —

Erforderlichen Falles, kann der *C. F.* des Tenors vom Alt unterstiegen werden; allein der Bass soll ihn in der Regel nicht übersteigen.

Da die Tonhöhe des Tenors um eine Octave tiefer als diejenige des Diskantes angenommen werden kann, so konnten hier die beibehaltenen 2 Choralmelodieen auch wieder in *B dur* und *G moll* notirt werden.





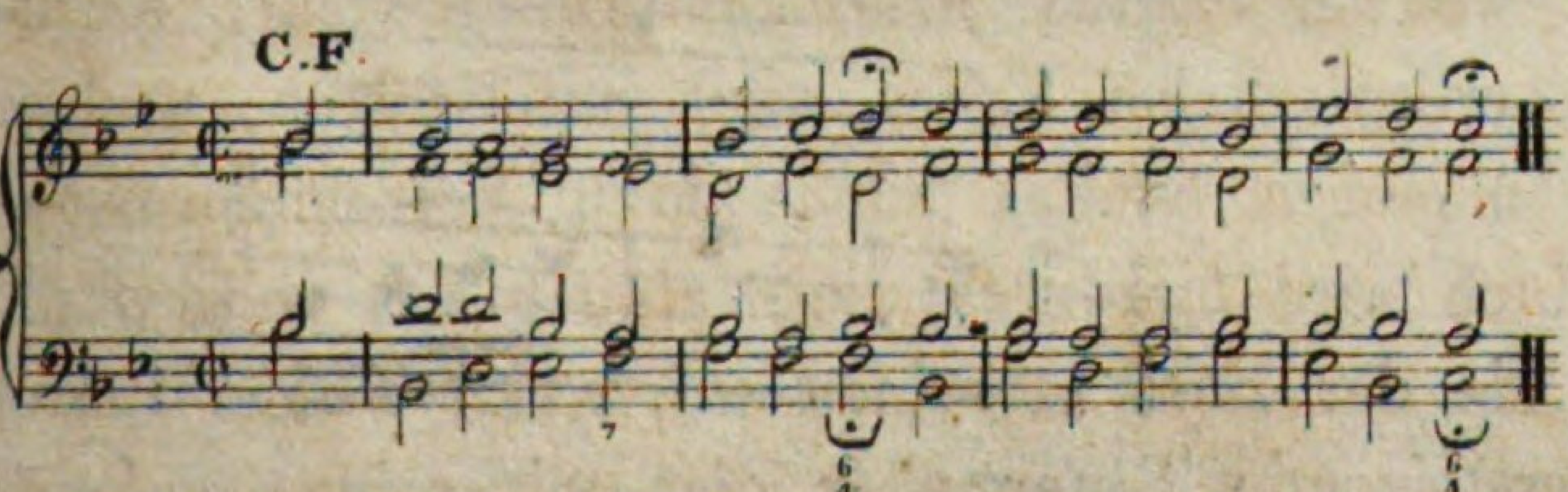
IV. *Choräle mit dem cantus firmus im Bass.*

§. 30.

Hierbei hat man vorzüglich auf die Einrichtung der *Schlussfälle* zu sehen, welche bei allen Absätzen, wo der Bass nicht auf die ihm eigenthümliche Weise cadenziren kann, so abzufassen sind: dass der den Absatz schliessende Basston, den betreffenden △1 oder △2, oder wo dies nicht angeht, den △1 oder △2 erhalte; den △ dieser beiden Dreiklänge soll man aber als *Schlussaccord* vermeiden, da man ihn hierzu als zu unvollkommen betrachtet *). —

In so fern man nun *freie Hand* bei der Wahl einer in den Bass zu legenden Choralmelodie hat, so nehme man eine solche, welche von der *Obersecunde* oder von der *Untersecunde* zur Prime cadenzirt **), da in diesen beiden Fällen der Diskant in der Octave schliessen kann, z. B.

*) Wenn nun auch der △ nicht als *Schlussaccord* eines Tonstückes gebraucht werden kann, so könnte man ihn doch eben so gut wie den △ bei einem Mittelabsatze anwenden, z. B.



welchen er als *solchen*, da hier kein völliger Ruhepunkt Statt finden soll, noch um so richtiger bezeichnen möchte. —

Wo sich daher *hierzu* eine Veranlassung ergeben sollte, könnte man auch den △, und namentlich den △1, ohne Bedenken gebrauchen. —

**) Nachträglich zu §. 17. Nr. 11. Abth. *e.* bemerke ich noch: dass, wenn auch eine Choralmelodie von der Septime zur Octave cadenzirt, erstere in der Regel doch nur



Anmerkung. Es versteht sich wohl von selbst, dass hierbei der die Melodie führende Bass, auch die *tiefste* der betreffenden Stimmen ist; denn, wenn man den im Basse stehenden *C. F.* noch durch einen *tieferen Bass* begleiten wollte, wie z. B. der *Manualbass* auf einer Orgel durch deren tieferen *Pedalbass* begleitet werden kann, so würde er zu letzterem in demselben Verhältniss stehen, in welchem ein im Tenor stehender *C. F.* zum Basse steht; mithin eigentlich nicht mehr als *Bass*, sondern als die *tiefste der Mittelstimmen* zu betrachten seyn. —

Da indessen die beiden vorstehenden Cadenzen immer nur als *unvollkommene* zu betrachten sind, so möchte auch nicht rathsam seyn: einen im Basse stehenden *C. F.* bei *allen* Strophen eines Kirchenliedes anzuwenden; und sollte er bei der *letzten Strophe* vorkommen, so müsste man die letzte Cadenz wiederholen und bei dieser Wiederholung einen *tieferen Bass*, auf die dieser Stimme eigenthümliche Weise, hinzutreten lassen. —

§. 31.

Von den contrapunktirenden Stimmen wird hier der Diskant zuerst, und möglichst in der Gegenbewegung gehend, gesetzt; ohne jedoch hierdurch die Stimmführung des Altes und Tenors zu beschränken. —

Hier, wo der *cantus firmus* im Basse steht, kann der Tenor den Bass, erforderlichen Falles, auch untersteigen, und es kann dies sogar an manchen Stellen zur wahren Verschönerung des Satzes dienen; auch wird hierdurch die *Melodie* des Basses nicht verdunkelt, da sie der Bass in seinen *stärkeren* Tönen führet, der den Bass untersteigende Tenor aber dies mit seinen *schwächer klingenden* Tönen thut, namentlich bei *Singstimmen.*

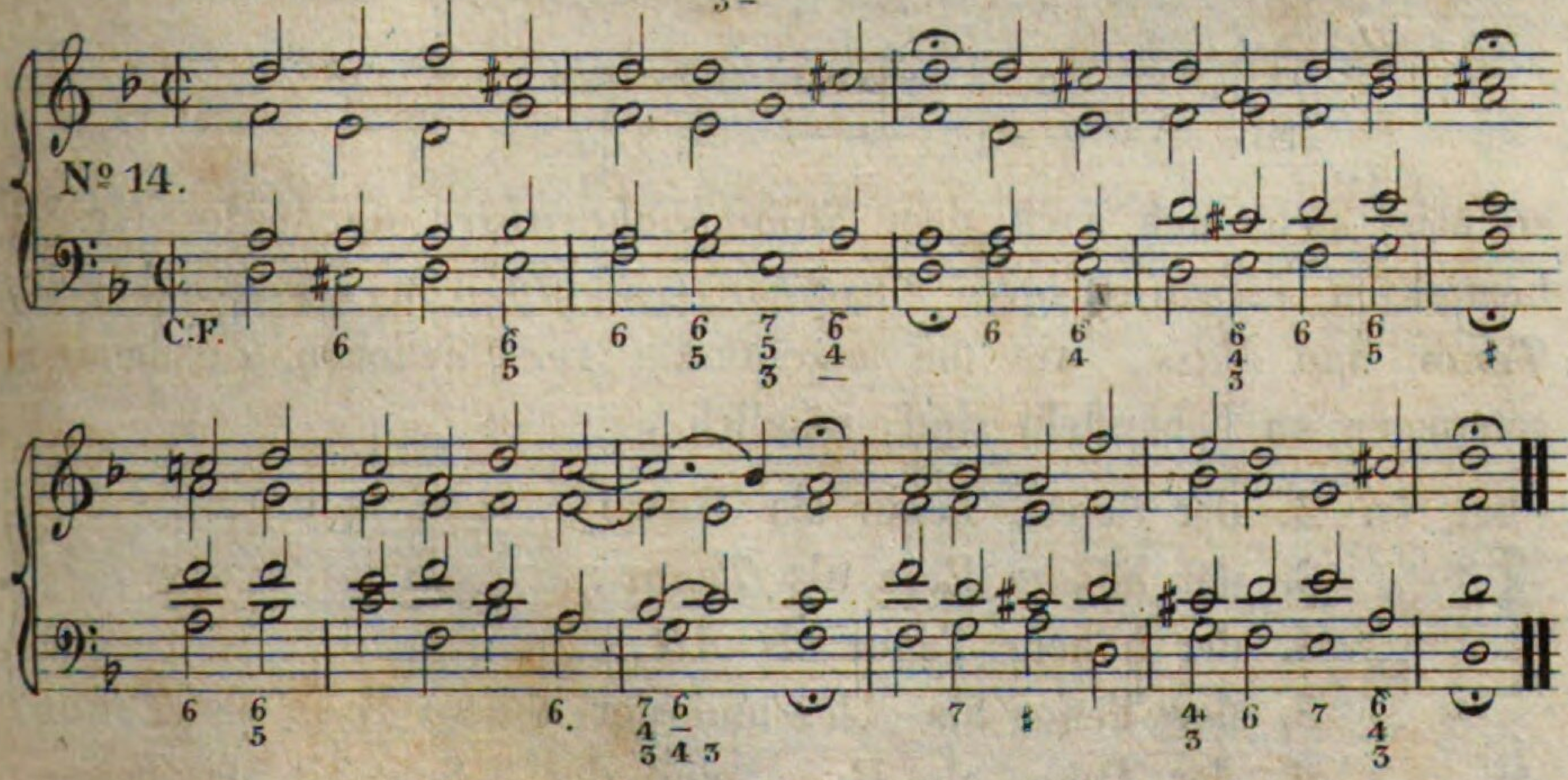
als die eigentliche *Untersecunde* der Tonart zu betrachten ist, wenigstens bei'm *Schlusse* der Melodie. — In der Mitte findet sich dagegen manchmal die Cadenz von der Septime zur Octave, z. B. in der Melodie folgender 2 Lieder: „*Valet will ich dir geben,*" und „*O Ewigkeit du Donnerwort.*"

§. 32.

Bei'm Basse, als *contrapunktirende* Stimme, soll zwar der *wiederholte* Anschlag eines Tones entweder gar nicht, oder doch nur selten Statt finden; da es sich aber bei einer im Basse stehenden *Melodie* ganz anders verhalten kann, so muss man hier bei einem *wiederholt anschlagenden Tone*, zur Vermeidung der Eintönigkeit, jedesmal mit der *Harmonie* zu wechseln suchen; oder wo dies nicht wohl angeht, bei'm wiederholten Anschlage desselben Accordes *die 3 contrapunktirenden Stimmen ihre Intervalle unter sich vertauschen lassen*, und *hierdurch* die erforderliche *Abwechslung* herbei zu führen suchen. —

Da ich zu dieser contrapunktischen Uebung nur die bisherigen beiden Choralmelodieen genommen habe, so liessen sich auch nicht alle genannten Fälle hier anwenden; der Leser wird sich indessen auch schon aus nachstehenden 2 Beispielen hinlänglich mit dieser Setzart bekannt machen können. —





C. Ueber den vierstimmigen Satz des einfachen gleichen Contrapunktes, wenn solcher aus einer andern als der bisherigen Zusammensetzung besteht. —

§. 33.

Da bei einer jeden contrapunktischen Anwendung von 4 Singstimmen, oder deren Stelle vertretenden *Instrumente*, die höchste Stimme als *Diskant*, und die tiefste Stimme als *Bass* betrachtet wird; so wie ferner die diesem Diskant zunächst liegende Stimme als *Alt*, und die diesem Bass zunächst liegende als *Tenor*, gleichviel von welcher der nachstehend angeführten 18 verschiedenen Arten diese 4 stimmige Zusammensetzung ist, z. B.

1)	1	Diskant,	1	Alt,	1	Tenor,	1	Bass
2)	1	„	1	„	2	„	—	—
3)	1	„	1	„	—	—	2	„
4)	1	„	—	—	2	„	1	„
5)	1	„	—	—	1	„	2	„
6)	1	„	2	„	1	„	—	—
7)	1	„	2	„	—	—	1	„
8)	2	„	1	„	1	„	—	—
9)	2	„	1	„	—	—	1	„
10)	2	„	2	„	—	—	—	—
11)	2	„	—	—	2	„	—	—
12)	2	„	—	—	—	—	2	„
13)	—	—	1	„	2	„	1	„
14)	—	—	1	„	1	„	2	„
15)	—	—	2	„	1	„	1	„
16)	—	—	2	„	2	„	—	—
17)	—	—	2	„	—	—	2	„
18)	—	—	—	—	2	„	2	„

so zeigt sich auch nach dem *Stimmencharakter* der unter Nr. 1. bemerkten *vierstimmigen Zusammensetzung* von *Diskant*, *Alt*, *Tenor* und *Bass*, wie die angeführten verschiedenen Zusammensetzungen zu behandeln sind, nämlich

bei Nr. 2. der tiefere Tenor als *Bass;*
- „ 3. der höhere Bass als *Tenor;*
- „ 4. der höhere Tenor als *Alt;*
- „ 5. der Tenor als *Alt*, und der höhere Bass als *Tenor;*
- „ 6. der Tenor als *Bass*, und der tiefere Alt als *Tenor;*

bei Nr. 7. der tiefere Alt als *Tenor;*

- „ 8. der tiefere Diskant als *Alt*, der Alt als *Tenor*, und der Tenor als *Bass;*

- „ 9. der tiefere Diskant als *Alt*, und der Alt als *Tenor;*

- „ 10. der tiefere Diskant als *Alt*, der höhere Alt als *Tenor*, und der tiefere Alt als *Bass;*

- „ 11. der tiefere Diskant als *Alt*, und der tiefere Tenor als *Bass;*

- „ 12. der tiefere Diskant als *Alt*, und der höhere Bass als *Tenor;*

- „ 13. der Alt als *Diskant*, und der höhere Tenor als *Alt;*

- „ 14. der Alt als *Diskant*, der Tenor als *Alt*, und der höhere Bass als *Tenor;*

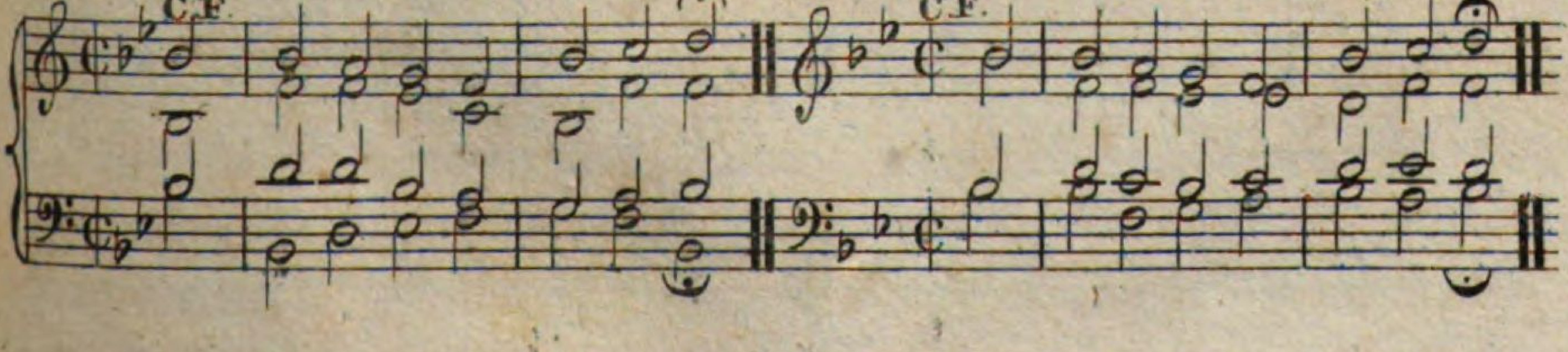
- „ 15. der höhere Alt als *Diskant;*

- „ 16. der höhere Alt als *Diskant*, und der tiefere Tenor als *Bass;*

- „ 17. der höhere Alt als *Diskant*, und der höhere Bass als *Tenor;*

- „ 18. der höhere Tenor als *Diskant*, der tiefere Tenor als *Alt*, und der höhere Bass als *Tenor*.

Da nun aber weder ein als Alt zu behandelnder *Diskant*, noch ein als Diskant oder als Tenor zu behandelnder *Alt*, und ferner ein als Alt oder Bass zu behandelnder *Tenor*, noch ein als Tenor zu behandelnder *Bass*, bei diesen ihren verschiedenartigen Behandlungen einen *ausgedehnteren Tonumfang* erhalten sollen; so darf man auch nicht, um ein Beispiel anzuführen, den als Alt zu behandelnden *Diskant* tiefer als $\bar{c}$, oder den als Tenor zu behandelnden *Bass* höher als $\underline{d}$ setzen; wie man dieses einigermassen aus nachstehenden hiernach abgefassten Beispielen wird entnehmen können, deren Fortsetzung, nach Anleitung des hier notirten Anfanges der betreffenden Choralmelodie, dem Leser überlassen seyn soll.

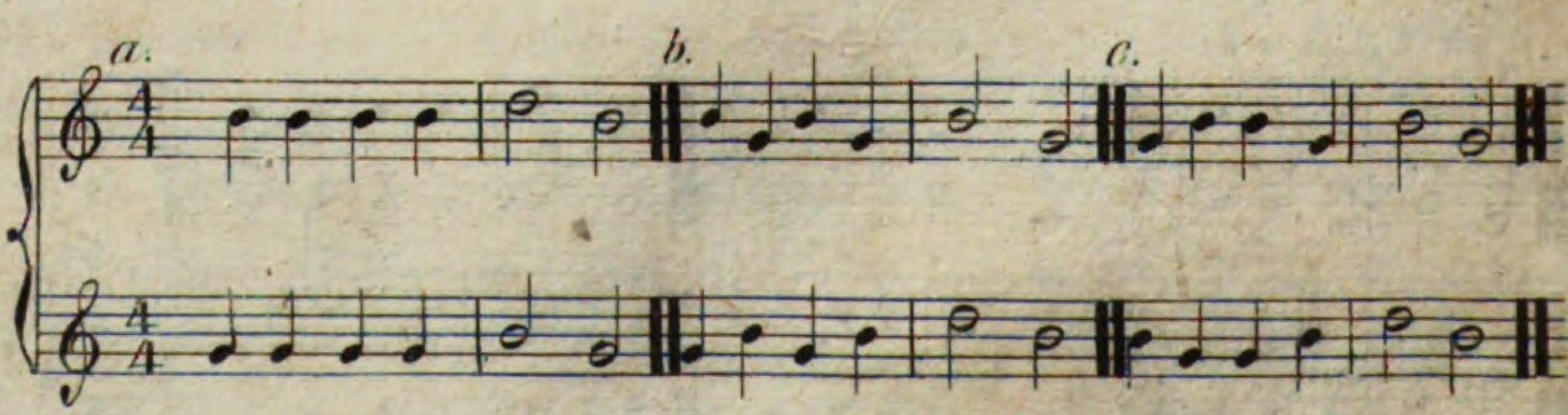




§. 34.

Noch bemerke ich

1) in Betreff des Satzes von 2 Stimmen von *gleichem Tonumfange*, z. B. 2 Diskant-, 2 Alt-, 2 Tenor- und nach Umständen auch von 2 Bassstimmen, dass diese sich, bei einem Satze wie der unter *a.* notirte, zur Erhaltung einer bessern Stimmführung, auf die unter *b.* und *c.* bemerkte Art gegenseitig über- und untersteigen können, z. B.



2) Wenn *nebeneinander liegende Stimmen*, z. B. Diskant und Alt, oder Alt und Tenor, oder Tenor und Bass, *doppelt* besetzt erscheinen, und ihre Tonführung stellenweise eine *Vereinigung in Einklängen* gestattet, so kann man diesen Umstand zur besseren Heraushebung eines kurzen Satzes benutzen, z. B.



Ausserdem soll man aber eine häufige Vereinigung in Einklängen eher meiden, als suchen; und bei der Cadenz auch auf einen *wirklich* 4stimmigen Schlussaccord sehen, z. B.



Es kommt übrigens alles auf die *Umstände* an, welche bei diesem oder jenem Satze zu berücksichtigen sind; daher denn auch der *Schluss* des nachstehenden Beispiels besser im Einklang, als mit einem 4stimmigen Accord zu setzen seyn könnte, z. B.

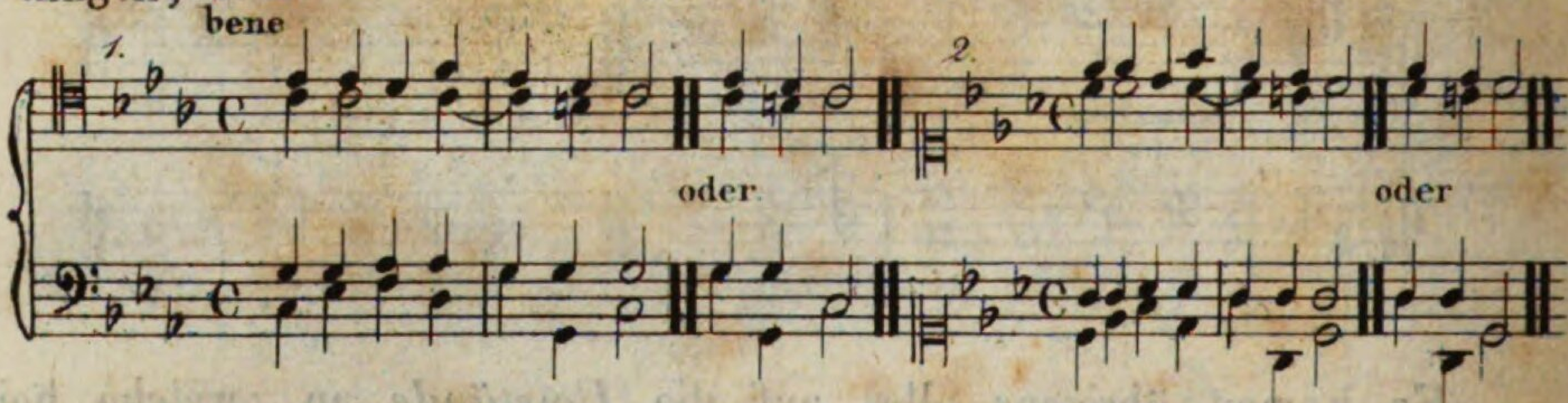


3) Bei einem 4stimmigen Satze von 2 Diskant- und 2 Altstimmen, so wie von 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, hat man vorzüglich darauf zu sehen: dass die beiden äussersten Stimmen möglichst weit auseinander liegen. Dass sich die Mittelstimmen gegenseitig über- und untersteigen können, und dies zum Theil thun *müssen*, ist bereits bemerkt worden.

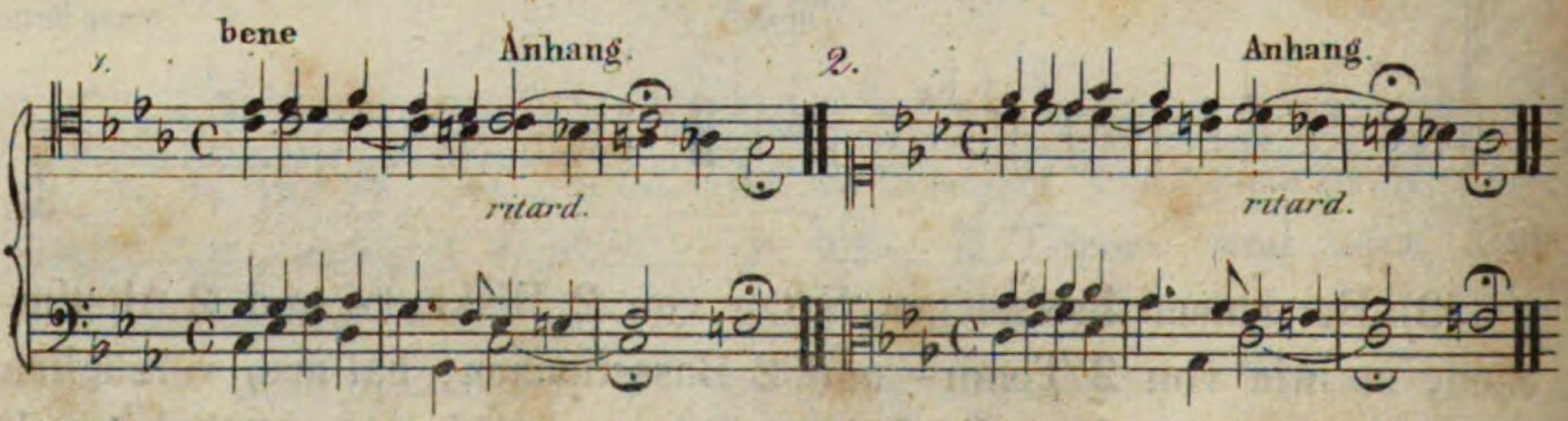
In Betreff der *Vollständigkeit* oder *Unvollständigkeit* des *Schlussaccordes* bemerke man sich: dass die *Terz* des △1 nur bei Frauenstimmen (Diskantstimmen) im ersten Alt, nicht aber bei Män-

nerstimmen im ersten Bass liegen darf, da sie, ihrem harmonisch mitklingenden Verhältnisse zufolge, überhaupt mehr den *höheren* als tieferen Tönen angehöret. —

Die Terz des [2] erscheint zwar nicht in diesem mitklingenden Verhältniss, und könnte demnach, bei dem [2] als Schlussaccord, auch in der Tiefe Statt finden; allein da der [2] überhaupt genommen nur einen *unvollkommenen Schluss* bildet, indem hierbei keine auf ihr mitklingendes Verhältniss gegründete *Vereinigung der Töne* Statt finden kann, so möchte es gerathener seyn: bei einer solchen Zusammensetzung von *nebeneinander liegenden Stimmen*, die Molltonart gar nicht als *Haupttonart* anzuwenden; sollte dies aber unvermeidlich seyn, deren Schlussdreiklang ohne Terz zu lassen, oder alle 4 Stimmen im Einklang und der Octave zu vereinigen, z. B.



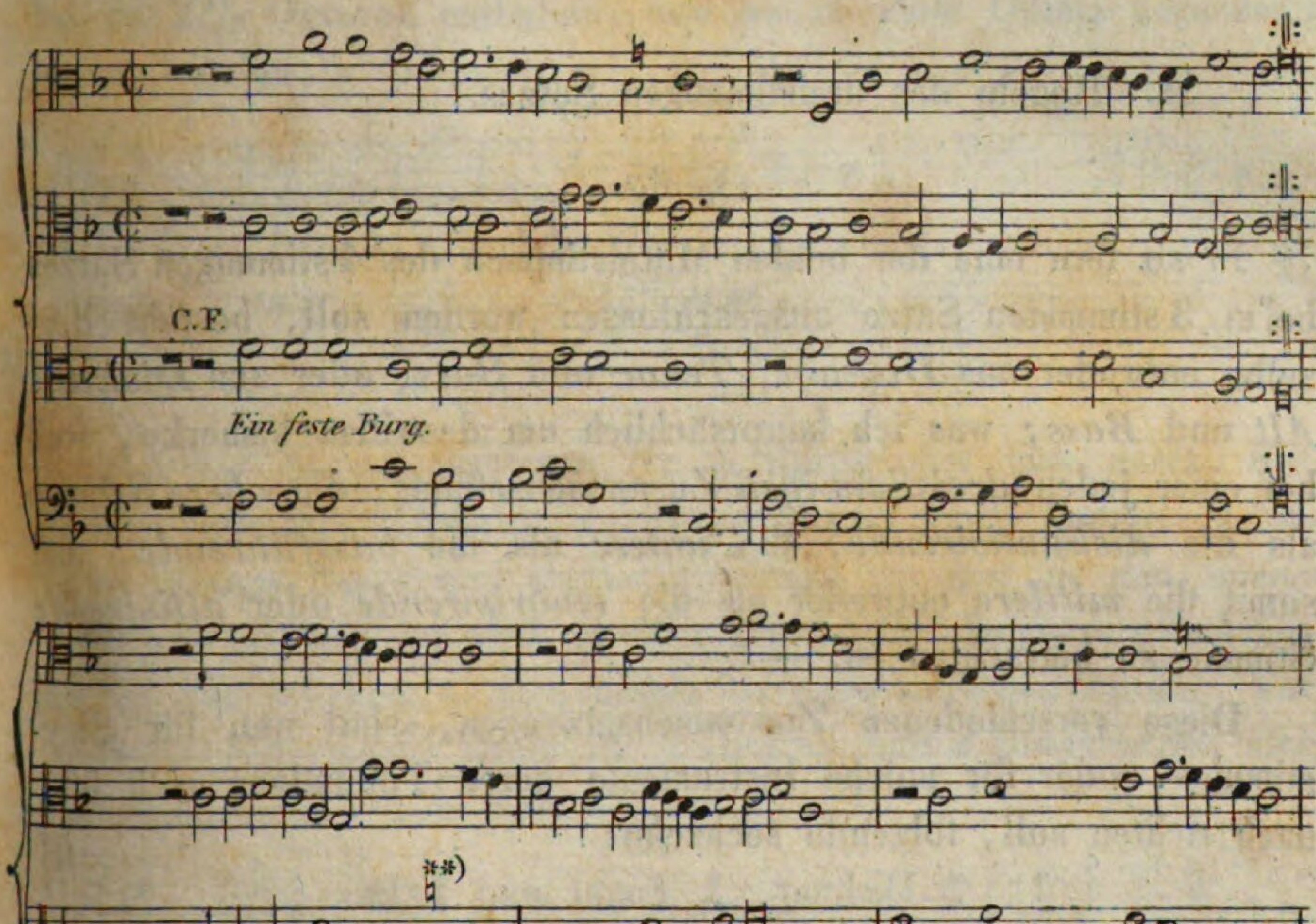
Wollte man aber bei der Cadenz der Molltonart die Terz des [2] durchaus anbringen, so würde ein *Anhang*, ungefähr von nachstehend bemerkter Art, erforderlich seyn, wodurch der *letzte* Accord den [1] erhalten, und so den betreffenden Satz auf das vollkommenste schliessen könnte, z. B.



Der obigen Bemerkung zufolge, würde sich indessen diese Cadenz bei 2. besser als bei 1. ausnehmen. —

Am besten benutzt man zu dieser Setzart einen nach den Regeln des doppelten Contrapunktes der Octave abgefassten 4 stimmigen Satz, indem sich hierbei alle 4 Stimmen über- und untersteigen können, wie dies an seinem Orte gezeigt werden soll. —

Zum Beschlusse gegenwärtigen Abschnittes, will ich meinen Lesern noch als ein *curiosum* nachstehende 4stimmige Choralbearbeitung für 3 *Alt* *) und 1 *Bass*, von *J. Walther*, mittheilen, so wie sich solche in seinem *Gesangbuche* von 1551 vorfindet.



*) Oder für 3 im *Altschlüssel* stehende *Tenor;* da jeden Falles der *C. F.* nur von einer Tenorstimme vorgetragen werden kann.

**) sowohl das hier bemerkte *Quadrat,* als auch die in der obern Stimme bemerkten Erhöhungszeichen, sind von mir hinzugefügt worden, weshalb ich auf meine desfallsige Bemerkung pag. 360 des 1. Bandes verweisen muss.

Zweiter Abschnitt
des ersten Capitels.

Vom einfachen gleichen Contrapunkte mit 3 Stimmen.

A. Regeln des dreistimmigen Satzes.

§. 35.

In so fern eine der beiden Mittelstimmen des 4 stimmigen Satzes bei'm 3 stimmigen Satze ausgeschlossen werden soll, besteht derselbe entweder aus *Diskant*, *Tenor* und *Bass*, oder aus *Diskant*, *Alt* und *Bass;* was ich hauptsächlich um deswillen bemerke, weil bei einer jeden *dreistimmigen* Zusammensetzung, die *obere* Stimme als die *diskantisirende*, die *untere* als die *bassführende*, und somit die *mittlere* entweder als die *tenorisirende* oder *altisirende* Stimme zu betrachten ist. —

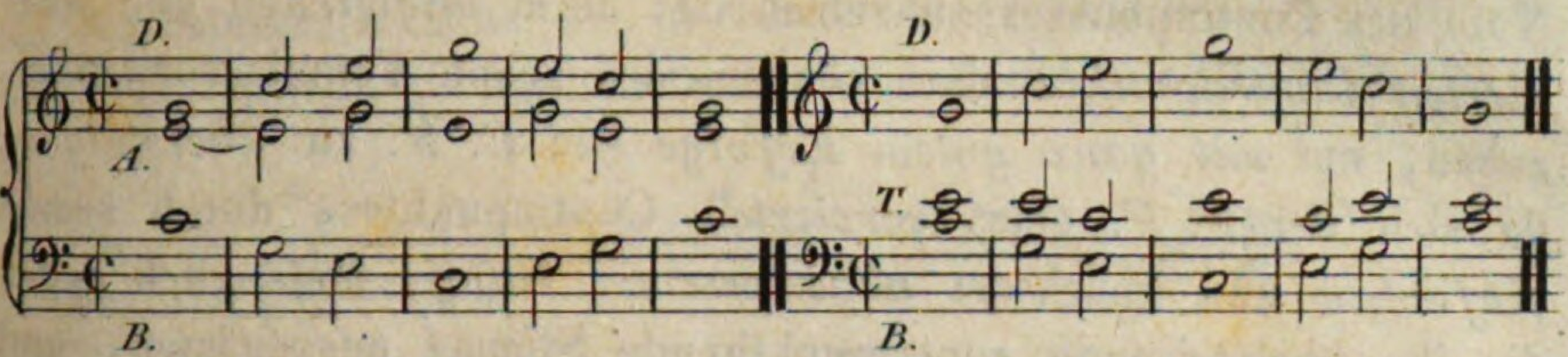
Diese verschiedenen Zusammensetzungen, sind nun für Singstimmen, oder für solche Instrumente deren Tonumfang sich hiernach richten soll, folgende sechzehn:

1) 1 Diskant, 1 Tenor und 1 Bass;
2) 1 „ 1 Alt und 1 Bass;
3) 1 „ 1 „ „ 1 Tenor;
4) 1 „ und 2 Alt;
5) 1 „ „ 2 Tenor;
6) 1 „ „ 2 Bass;
7) 1 Alt, 1 Tenor und 1 Bass;
8) 1 „ und 2 Tenor;
9) 1 „ „ 2 Bass;
10) 1 Tenor und 2 Bass;
11) 2 Diskant und 1 Alt;
12) 2 „ „ 1 Tenor;
13) 2 „ „ 1 Bass;
14) 2 Alt und 1 Tenor;
15) 2 „ „ 1 Bass;
16) 2 Tenor und 1 Bass.

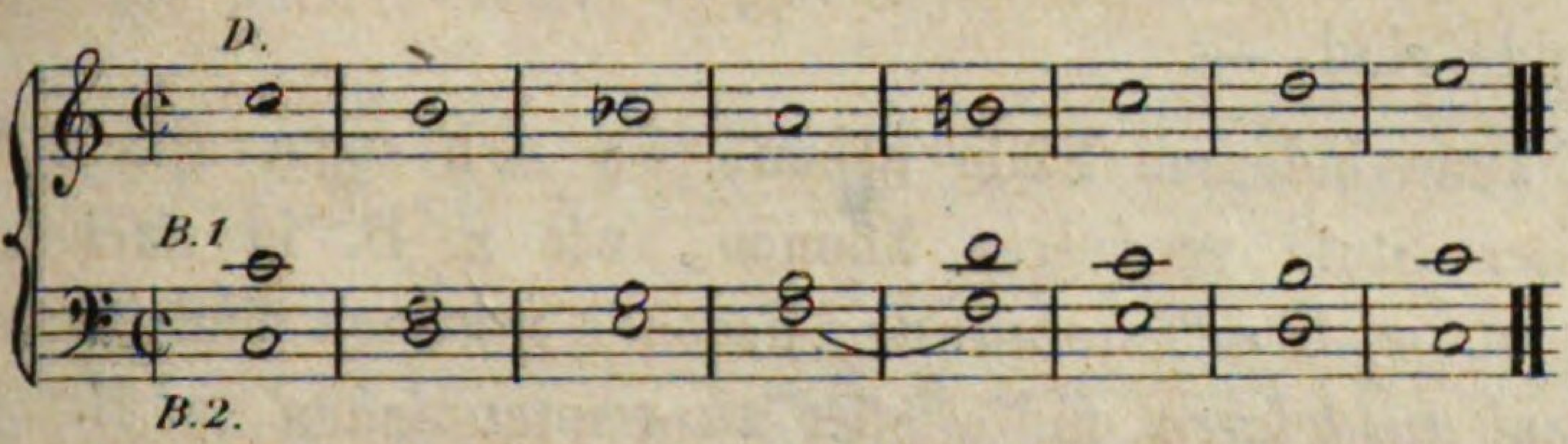
§. 36.

Die beiden *äusseren* Stimmen des dreistimmigen Satzes sollen nicht *entfernter* und auch nicht *näher* zu einander stehen, als dass

die betreffende *Mittelstimme* sowohl *zur deutlichen Auffassung der harmonischen Verbindung sämmtlicher 3 Stimmen* beitragen, als auch sich *ungehindert bewegen* kann. — Bei den Zusammensetzungen Nr. 1. und 2. würden sich daher der Diskant und Bass bis zu $2\frac{1}{2}$ Octaven entfernen, und bis zu einer Quinte gegenseitig nähern dürfen, z. B.



Bei der Zusammensetzung Nr. 6. dürfte aber eine solche Entfernung zwischen Diskant und Bass nicht Statt finden, da die Stimmführung des ersten Basses (welchen wir hier als den *oberen* annehmen wollen) ihn dem zweiten Basse näher bringt als dem Diskante, von welchem er sich mithin *zu weit* entfernen würde. Vorstehender Satz würde daher für 1 Diskant und 2 Bassstimmen nicht anwendbar seyn; wohl aber folgender, z. B.



Der Lernende wird nun nach diesen Beispielen die weitere Anwendung der gegenseitigen Entfernung und Annäherung der 3 Stimmen leicht ermitteln können.

Wenn sich übrigens in den weiter unten aufzuführenden Chorälen manche durch die *Stimmführung* veranlasste und gewissermassen unvermeidlich gewesene Abweichung von vorstehend angeführten Regeln zeigen wird, so lasse man sich dadurch nicht irren, und betrachte solche Abweichungen nur als *Ausnahmen.*

§. 37.

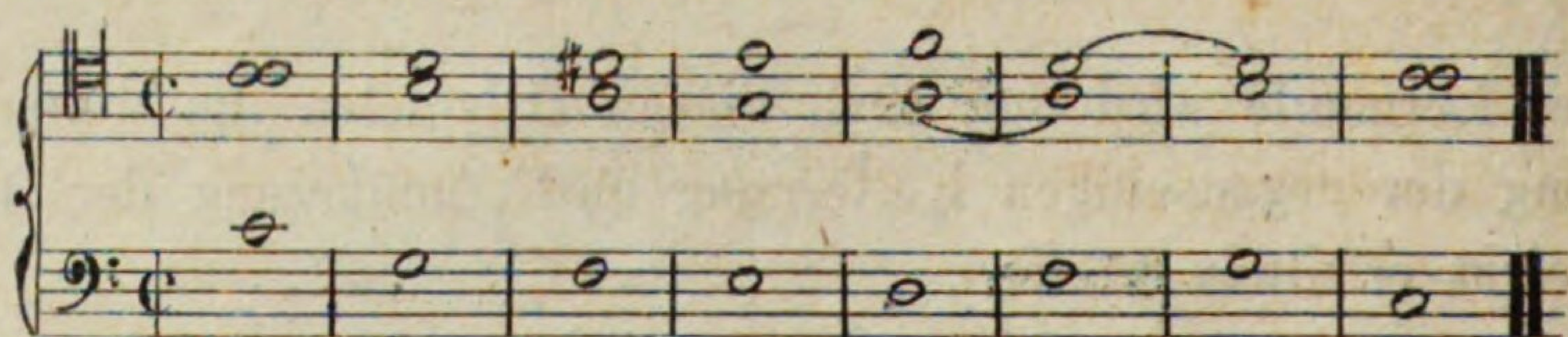
Da die *oberen* Töne einer jeden Stimme zugleich die *stärkeren*, die *unteren* aber die *schwächeren* derselben sind, so darf diejenige Stimme, welche den *cantus firmus* führet, von keiner anderen Stimme *übersteigen* werden; woraus denn zugleich hervorgeht,

dass der in der *Mittelstimme* liegende *cantus firmus* seine *obere* Stimme *übersteigen* kann, nicht aber seine *untere* Stimme *untersteigen* darf.

Doch gilt dies hauptsächlich nur bei'm *gleichen* Contrapunkte, wo gegen jede Note des *C. F.* auch eine gleiche Zeit dauernde Note des Contrapunktes zu setzen ist; bei'm *ungleichen* oder *verzierten Contrapunkte* aber können sich schon Veranlassungen ergeben, um *mit ganz gutem Erfolge* den *C. F.* zu *übersteigen*, da sich der *C. F.* eines *verzierten* Contrapunktes, durch seinen *einfachen* und gleichsam *abgemessenen Gang*, hinlänglich gegen die ihn übersteigende contrapunktirende Stimme auszeichnen, und daher an seiner *Deutlichkeit* nichts verlieren würde. —

Das bei'm Ueber- und Untersteigen der Stimmen Statt findende *Zusammentreffen auf einer Stufe*, muss bei dem *dreistimmigen Satze* mit um so viel grösserer Vorsicht behandelt werden, als durch die Stimmführung desselben manche Accorde ohnehin nur mangelhaft (unvollständig) bezeichnet werden können; 2 Töne aber eigentlich gar keinen Accord anzugeben, sondern nur *anzudeuten* im Stande sind. —

Es kann indessen Fälle geben, wo sich sogar alle 3 Stimmen auf *einer* Stufe vereinigen können, wie z. B. in nachstehendem Satze, wo es 3 *nebeneinander* liegende Stimmen sind, welche sich gleichsam *ausdehnen* und wieder *zusammenziehen*, z. B.



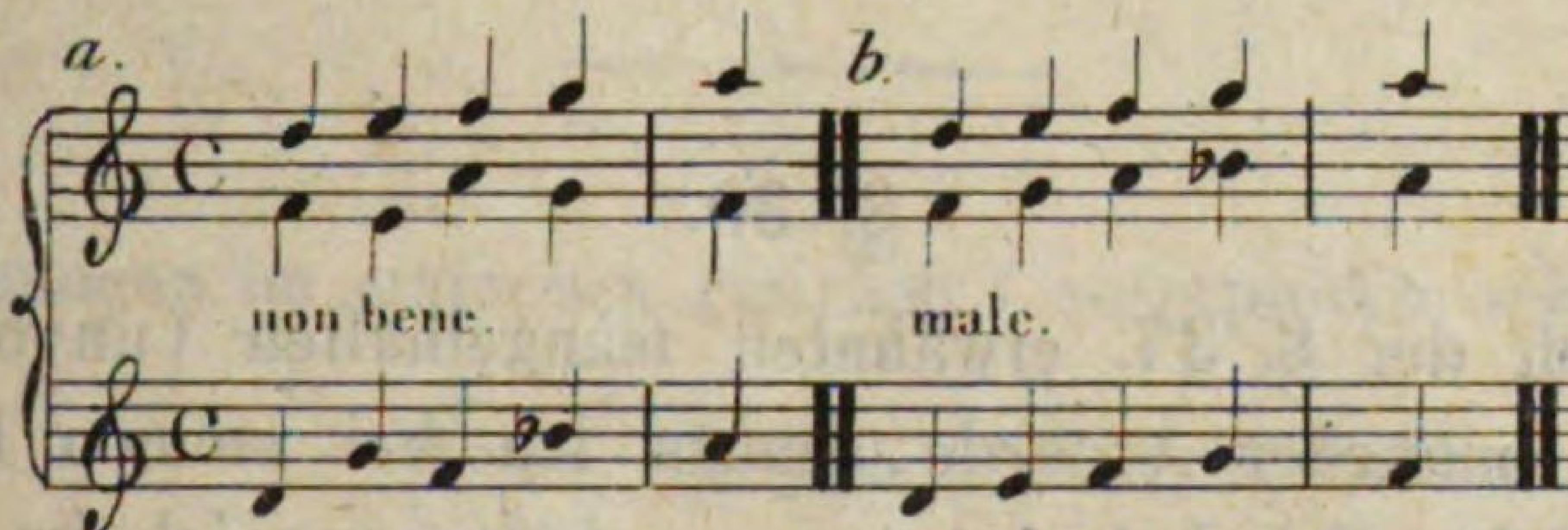
§. 38.

Auch wenn man nicht *alle Quintenfolgen* für fehlerhaft halten will, so müssen solche doch bei'm *dreistimmigen Satze* ganz wegfallen, da hier die bei'm vierstimmigen Satze gestatteten Ausnahmen (*vide* §. 18) *keine* Anwendung finden.

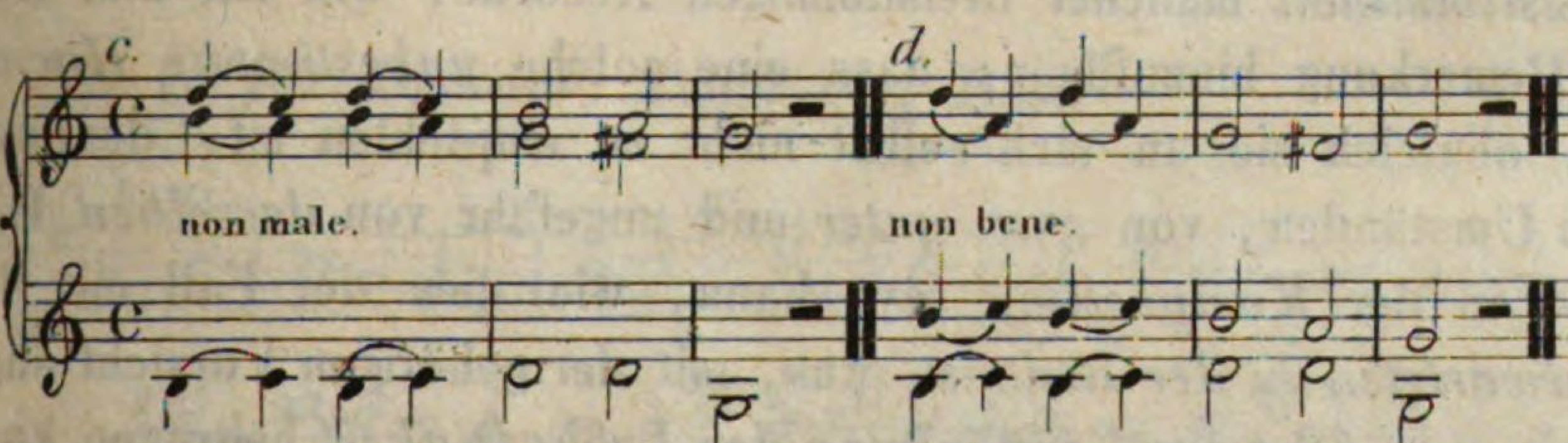
Ueber die Zulässigkeit derjenigen *Octavenfolgen*, welche nur zur besseren Heraushebung eines melodischen Satzes dienen, habe ich mich ebenfalls §. 18. ausgesprochen; und ich will hier nur

nochmals in Betreff derjenigen Octavenfolgen, welche durch eine veränderte Stimmführung als *aufgehoben* erscheinen, bemerken: dass solche jederzeit *offenbaren* Octaven gleich zu betrachten sind, wenn sich letztere bei einer nach der *Stufenordnung* vorzunehmenden *Aufstellung der Tonfolge* der betreffenden Stimmen zeigen.

Nachstehender Satz bei *a.* würde daher jederzeit *so klingen*, und auch *nur so zu nehmen seyn*, wie er bei *b.* notirt steht, z. B.



Dagegen würde aber ein Satz, wie z B. der 1. Takt des nachstehenden Beispiels *c.*, wenn man die Tonfolge der beiden oberen Stimmen so wie bei *d.* notiren und somit eine Octavenfolge *erzwingen* wollte, in dieser Beziehung als fehlerfrei erscheinen, so wenig ich ihn auch *ausserdem* gutheissen möchte, z. B.



Noch bemerke ich, in Betreff des *Ueber- und Untersteigens der Stimmen*, Folgendes:

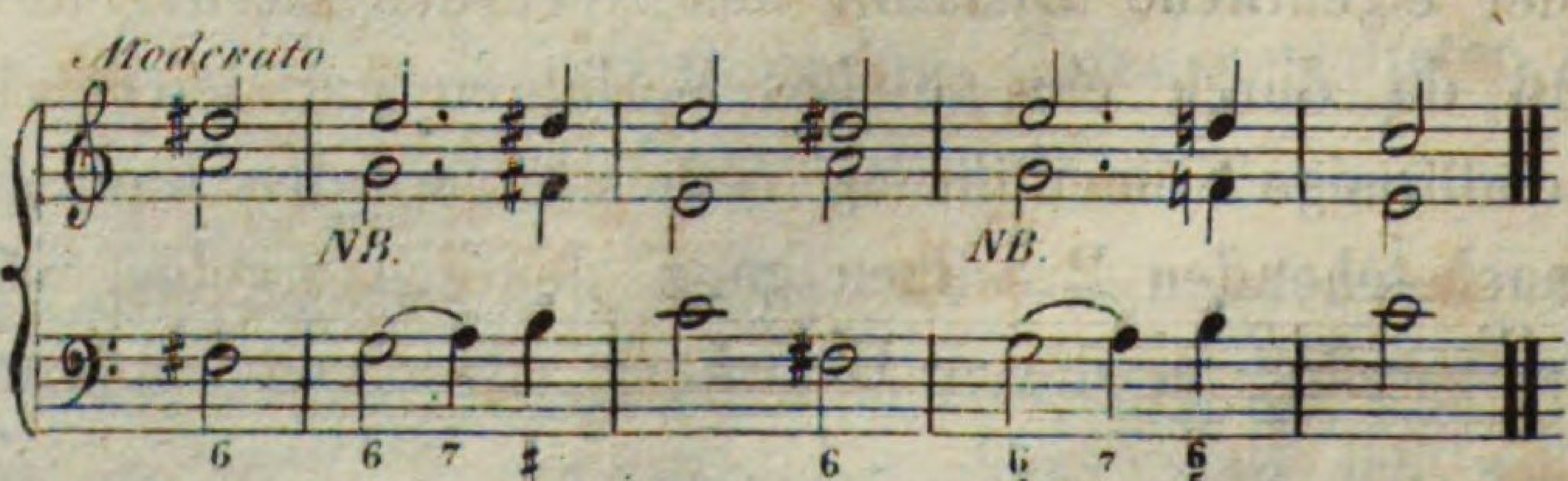
Bei denjenigen dreistimmigen Zusammensetzungen, welche aus einer Oberstimme und zwei *gleichartigen* Bassstimmen bestehen, wie z. B. Nr. 4. 5. 6. 8. 9. und 10. der §. 35. aufgestellten 16 verschiedenen Zusammensetzungen von 3 Stimmen, können sich die beiden Bassstimmen (unter welchen hier die beiden *tiefsten Stimmen gleichen Tonumfanges* verstanden sind) nach Belieben über- und untersteigen, da der eigentliche *Basston* des Accordes hierbei unverändert bleibt, und da durch ein solches Verfahren gar leicht eine sonst etwas zu einförmige Stimmführung verbessert werden kann; wie sich dies aus nachstehenden 2 Sätzen ganz deutlich ergeben wird, von welchen der zweite, in dieser Beziehung, dem ersteren vorzuziehen ist, z. B.



§. 39.

In Betreff der §. 37. erwähnten mangelhaften (unvollständigen) Bezeichnung mancher Accorde, muss ich bei meinen Lesern dasjenige als hinlänglich bekannt voraussetzen, was ich im 17. Capitel des 1. Bandes über die *dreistimmige Behandlung der Accorde* gesagt habe, oder ich muss sie darauf verweisen; da es zu umständlich wäre, alles was daselbst §. 248 — 251. und §. 256. angeführt steht, nochmals hierher zu setzen; und nur in Betreff der oft unvermeidlichen *Unvollständigkeit* und daraus entspringender *Unbestimmtheit* mancher dreistimmigen Accorde, will ich hier noch die Bemerkung hinzufügen: dass eine solche *unbestimmte Harmonie*, obgleich sie an sich selbst nicht zu empfehlen ist, dennoch, nach Umständen, von ganz *guter* und ungefähr von *derselben Wirkung* in der *Komposition* seyn kann, wie dies der Fall mit dem *Unerwarteten in der Rede* ist, was, mit der gehörigen Vorsicht angewandt, gar sehr zur *Verstärkung der Lebhaftigkeit* beitragen kann.

Ein *unbestimmter* Accord kann nämlich dadurch auch eine ganz *unerwartete Harmoniefolge* veranlassen, dass man ihn *zweimal* auf dieselbe Weise *eintreten*, bei'm zweitenmal aber *anders* als bei'm erstenmal *fortschreiten* lässt; so wie dies der Fall mit dem durch *NB.* bezeichneten *unbestimmten Accord* des nachstehenden Satzes ist, welcher bei'm erstenmal als 2, bei'm zweitenmal aber als 1 genommen werden kann, und einigermassen als Beispiel dienen mag: wie man die *rednerische Figur des Unerwarteten* auch bei der *Tonkunst* anwenden kann, z. B.



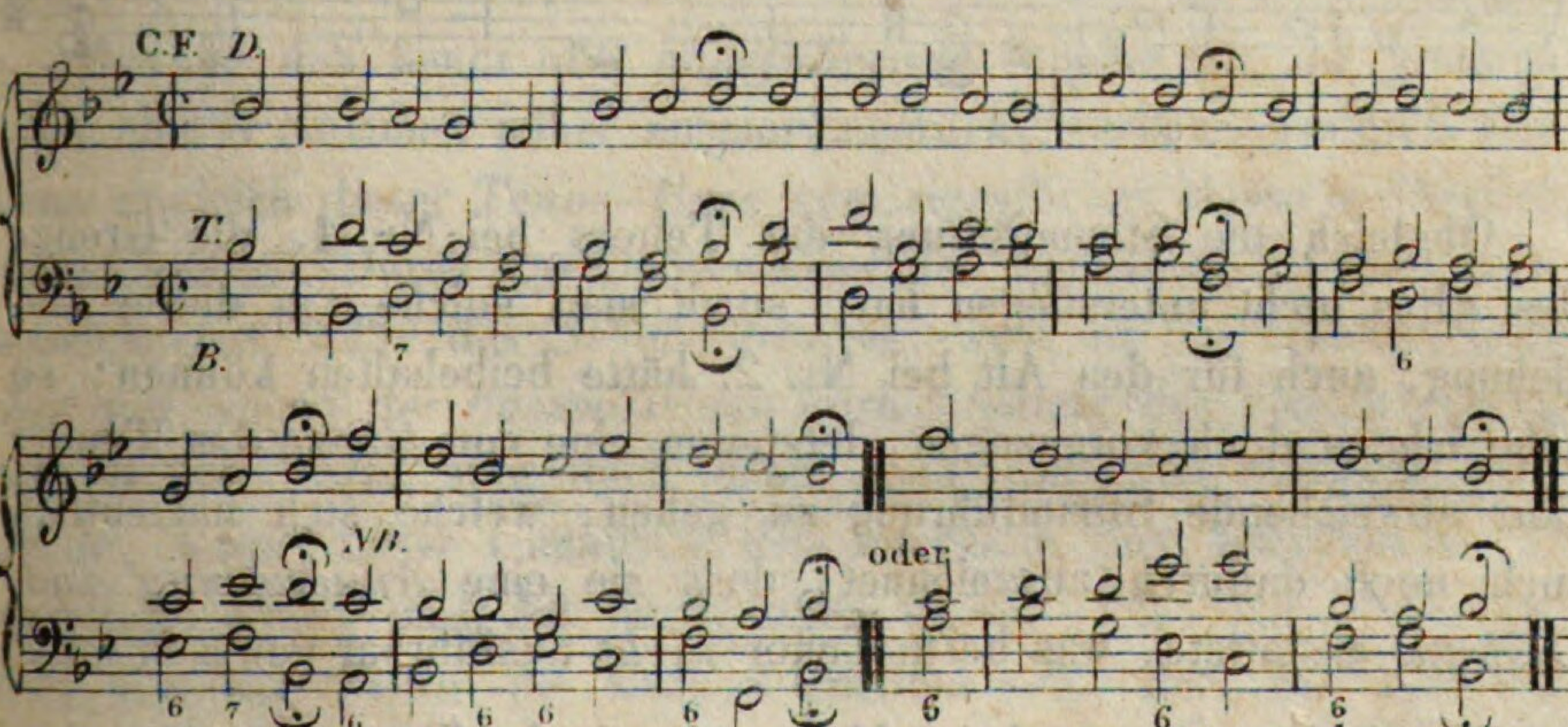
Indem ich schliesslich noch annehme, dass der Lernende diejenigen allgemeinen Satzregeln, welche nicht gerade auf den vierstimmigen Satz beschränkt erscheinen, auch bei'm dreistimmigen Satze, an den erforderlichen Stellen desselben, anzuwenden wissen wird, gehe ich nunmehr zur Aufstellung der erforderlichen Beispiele über, wie solche durch die §. 35. erwähnten 16 verschiedenartigen Zusammensetzungen veranlasst werden.

B. Uebungen im einfachen gleichen Contrapunkte mit 3 Stimmen.

§. 40.

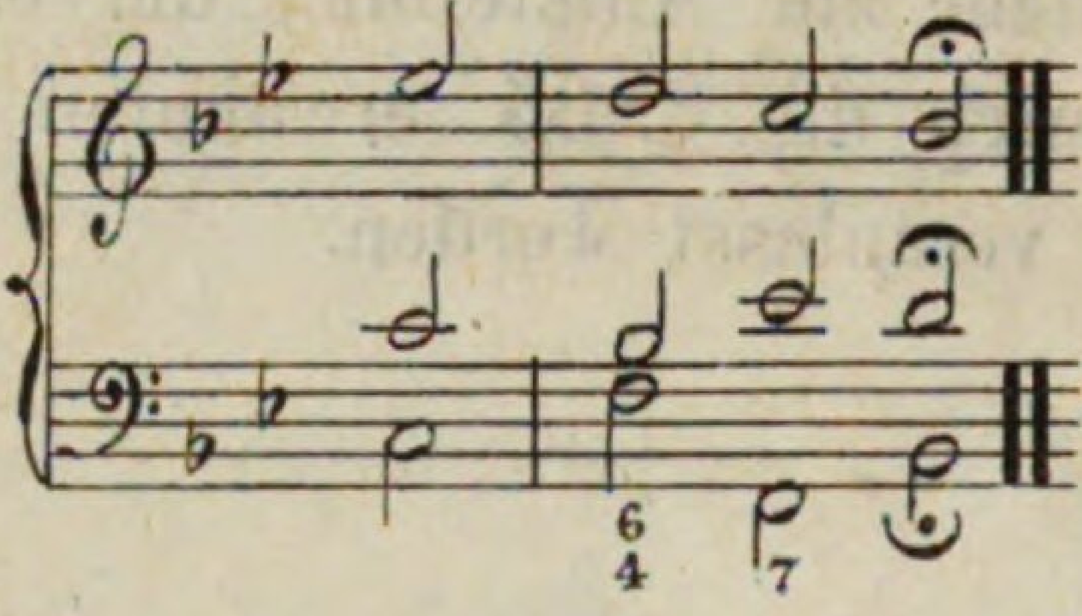
Ich bemerke hierbei im Voraus: dass ich für alle 16 verschiedene Zusammensetzungen des dreistimmigen Satzes, *dieselbe Choralmelodie* beibehalten, und den *cantus firmus* stets in die *obere* Stimme legen werde, damit man die durch die *jedesmal veränderte Stimmenzusammensetzung* hin und wieder nothwendig werdende *Umänderungen* um so leichter erkennen kann.

Nr. 1. *für Diskant, Tenor und Bass.*

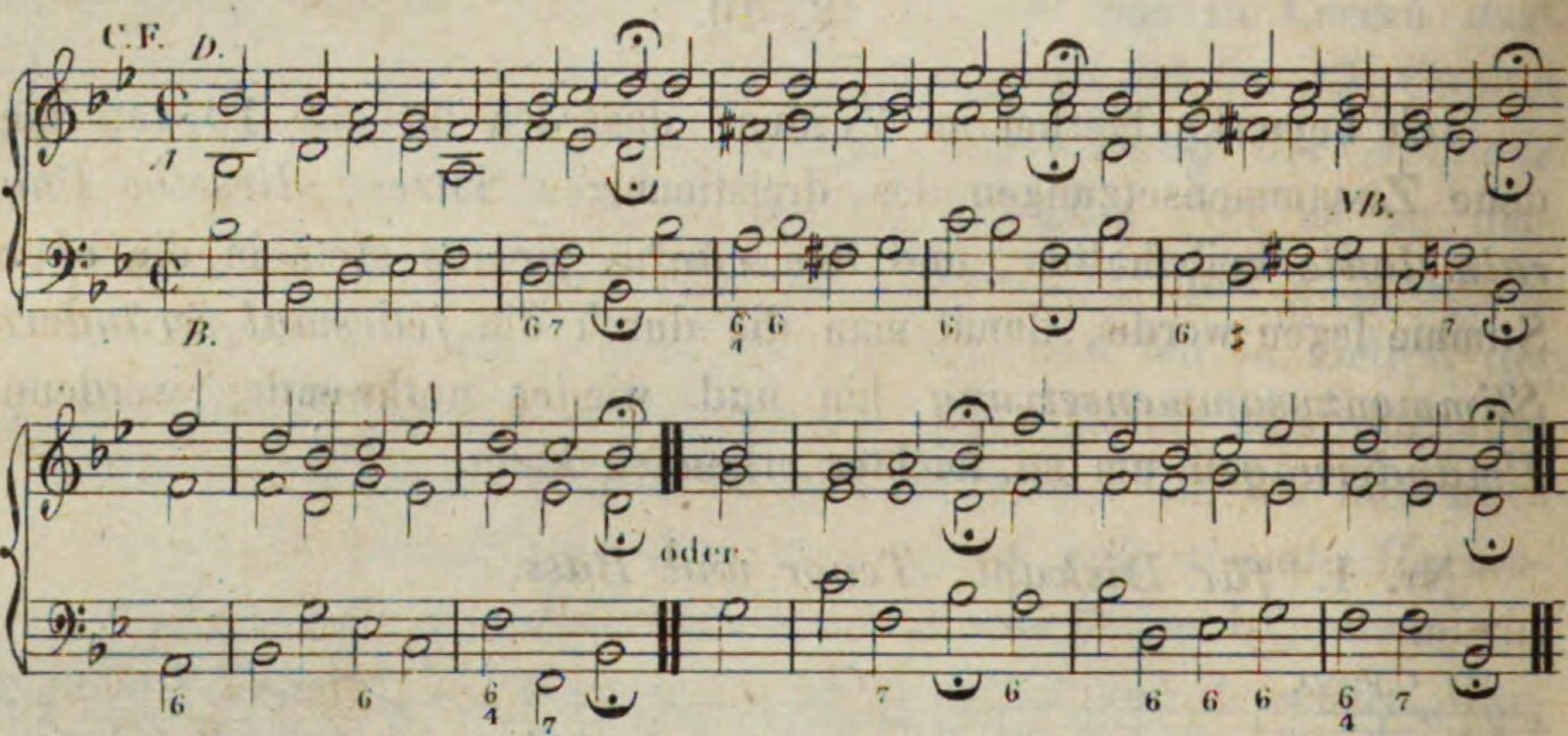


Dass hierbei der Tenor und Bass einigemal in einer etwas zu grossen Entfernung zum Diskant stehen, war nicht wohl zu vermeiden, da ausserdem ihre Stimmführung nicht so sangbar ausgefallen wäre; da sich diese zu grosse Entfernung aber vorzüglich im letzten Absatze zeigt, so habe ich diesen noch einmal beigefügt, und bei'm zweitenmal die contrapunktirenden Stimmen dem Diskante näher gebracht.

Der Schlussaccord musste aber beidemal *ohne* Terz bleiben, da diese ausserdem dem cadenzirenden Dominantenaccorde hätte fehlen müssen, sofern man die ganze Cadenz nicht etwa auf folgende Art hätte behandeln wollen, z. B.



Nr. 2. *für Diskant, Alt und Bass.*

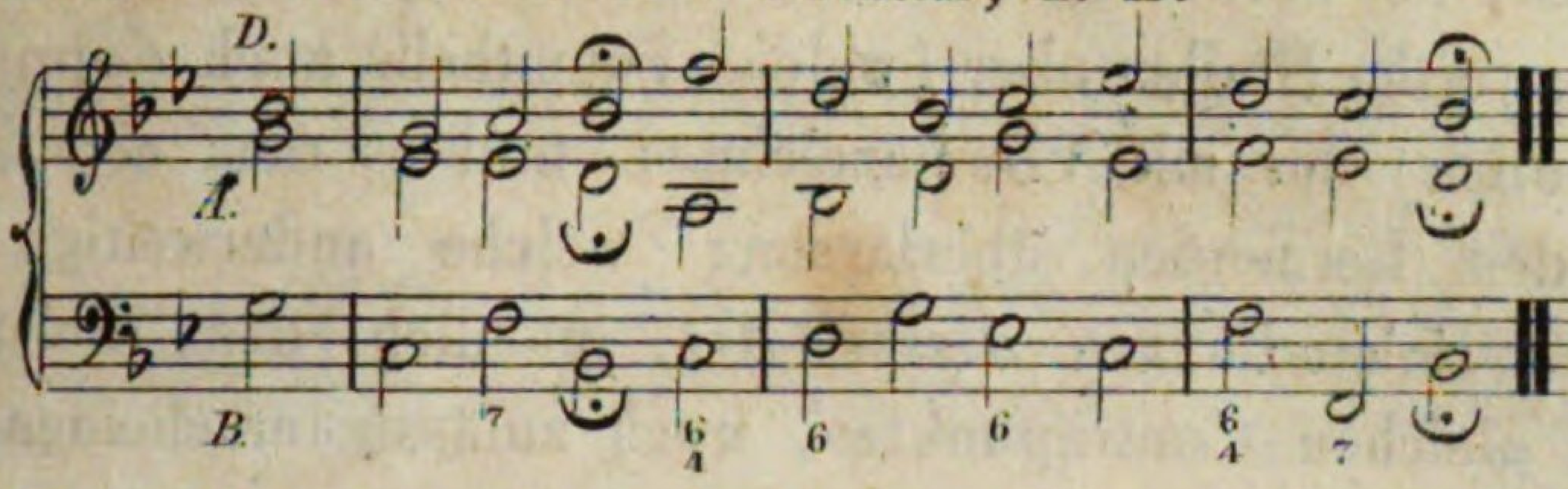


Obgleich die Stimmführung des Tenors bei Nr. 1. die Grenze des Altes nicht unterstiegen hat, somit man solche, in dieser Beziehung, auch für den Alt bei Nr. 2. hätte beibehalten können; so habe ich es doch vorgezogen, letzterem eine vom Gange des Tenors ganz abweichende Stimmführung zu geben, welche sich namentlich auch noch dadurch auszeichnet: dass sie eine *Annäherung zum Diskant* gestattete, was bei'm Tenor *nicht* ausführbar gewesen wäre.

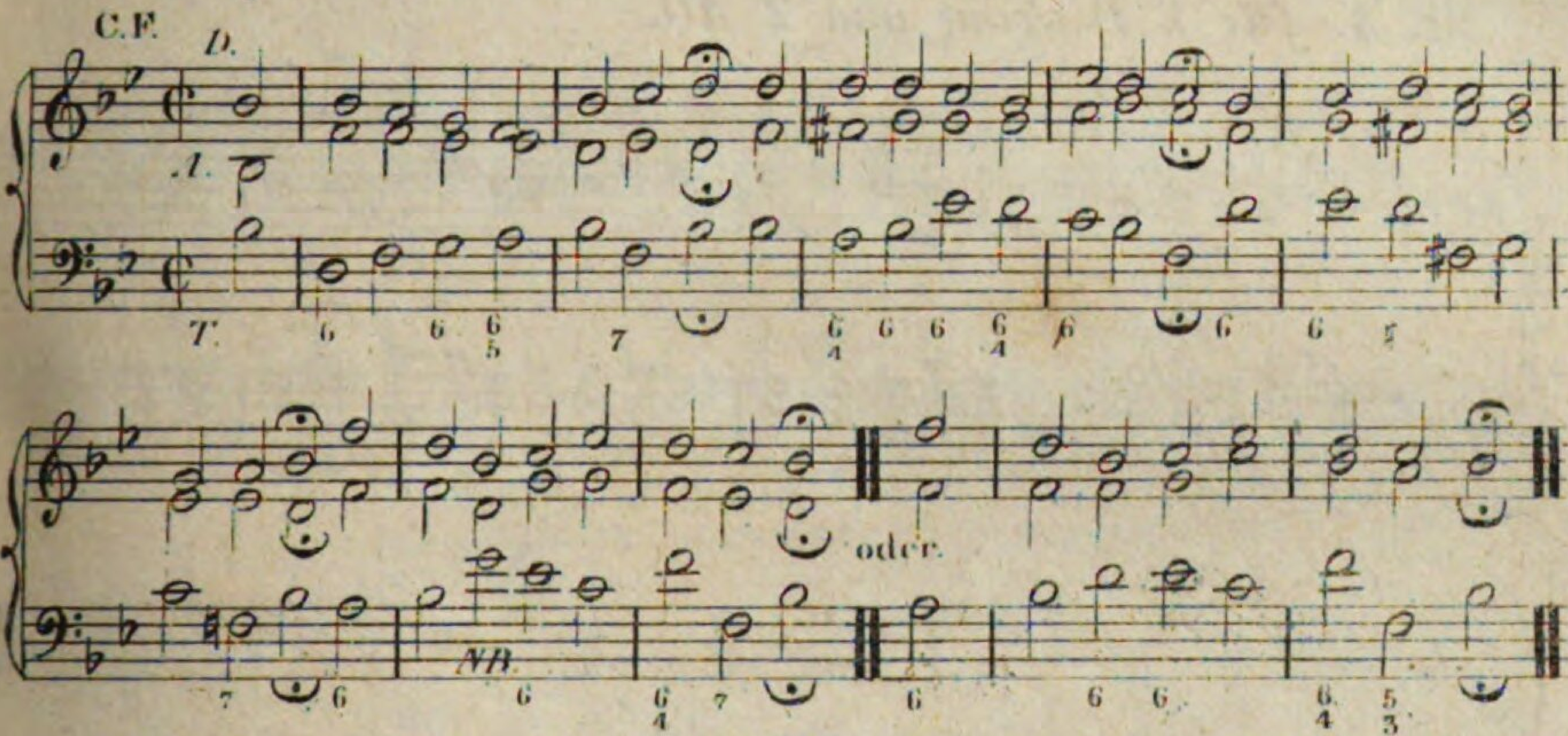
Der Schluss ◺ erscheint hier zwar mit der Terz, dagegen aber musste dem cadenzirenden ◺ die Quarte fehlen. —

Da bei'm Anfange des Schlussabsatzes des vorstehenden Beispiels, der Bass in einer etwas zu grossen Entfernung zur Oberstimme, und selbst auch zur Mittelstimme steht, so habe ich diese Stelle umgeändert, und die betreffenden Noten des Basses um eine Octave höher genommen, wie man dieses aus der mit *NB.* bezeichneten Stelle ersehen kann. — Man hätte aber die fragliche Cadenz

auch stehen lassen und die contrapunktirenden Stimmen auf nachstehend bemerkte Art behandeln können, z. B.



Nr. 3. *für Diskant, Alt und Tenor.*



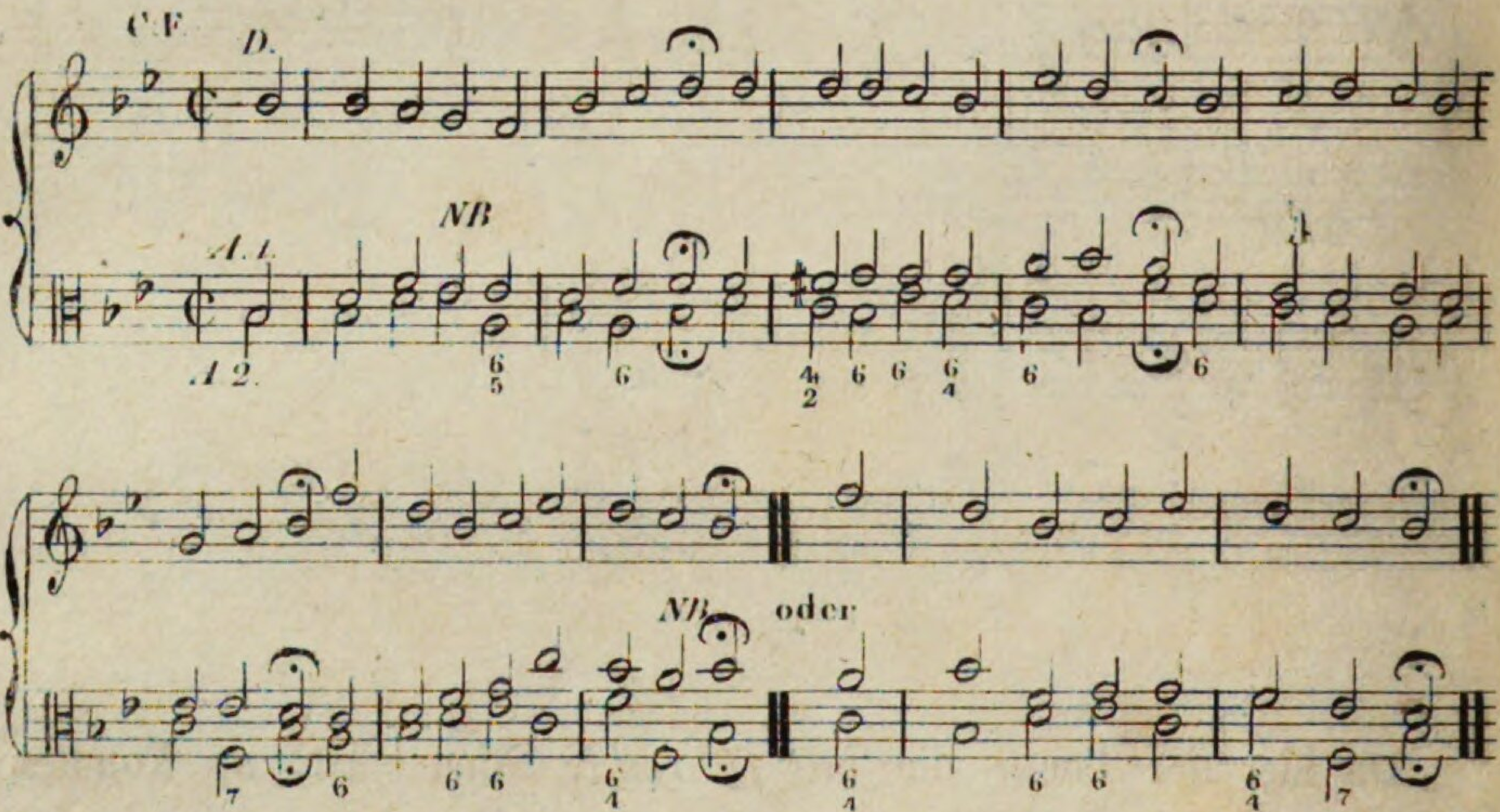
Da hier der Tenor die *bassführende* Stimme ist, so konnten auch alle 3 Stimmen näher zusammengerückt werden; wodurch sich denn zugleich dieser *Tenor-Bass* vom eigentlichen Basse hinlänglich unterscheidet. Durch das Uebersteigen des Tenors an der mit *NB.* bezeichneten Stelle des Schlussabsatzes, wird ein ⊿ fühlbar, welcher nur wegen der *bassmässigen* Fortschreitung des Tenors gut zu nennen ist; nicht aber auch dann noch von guter Wirkung seyn würde, wenn dieser Umtausch der Intervalle des betreffenden ⊿ zwischen Tenor und Alt *nicht* Statt fände. Für den Fall also, dass hier der *Tenor* die Note *d̄* erhalten soll, darf gar kein ⊿ Statt finden, sondern es muss hier ein ⊿ genommen werden, dem zu Folge dann der Alt *f* statt *g* erhalten muss; wie ich dies bei der vorstehenden zweiten Notirung dieses Schlussabsatzes bemerkt habe. —

§. 41.

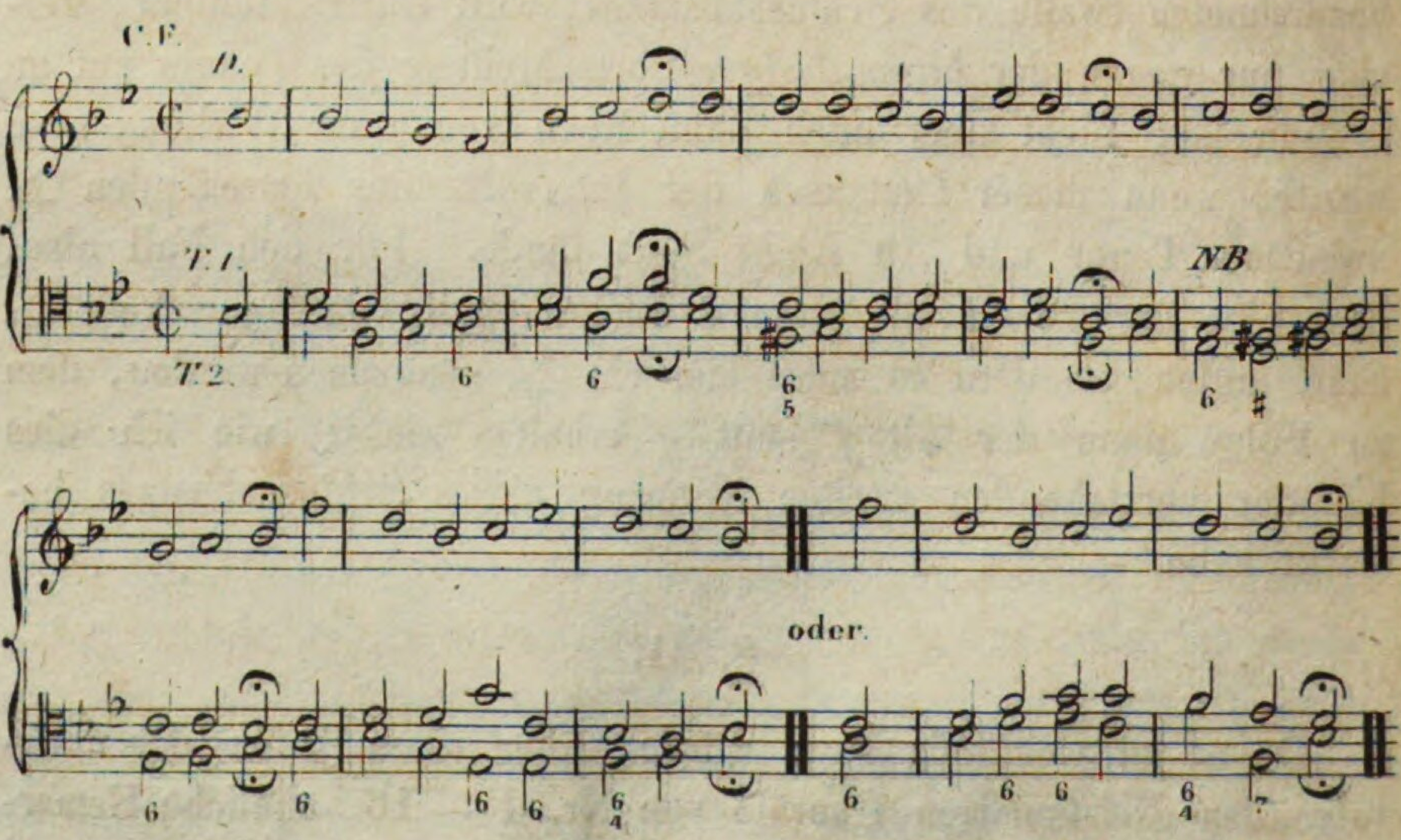
Da es zu weitläufig seyn würde, über einen jeden der nachfolgenden dreistimmigen Choräle von Nr. 4 — 16, ähnliche Bemer-

kungen zu machen, wie dies bei den vorstehenden 3 Nummern geschehen ist, so werde ich nur das Nothwendigste anführen; andere bemerkenswerthe Stellen aber (welche gutentheils auch doppelt notirt werden sollen) nur mit *NB.* bezeichnen, und es dem eigenen Nachdenken des Lernenden überlassen: welche anderweitige contrapunktische Behandlungen *dieser Art*, nämlich des dreistimmigen einfachen gleichen Contrapunktes, noch zulässig erscheinen mögen, worin er sich sodann selbst versuchen kann.

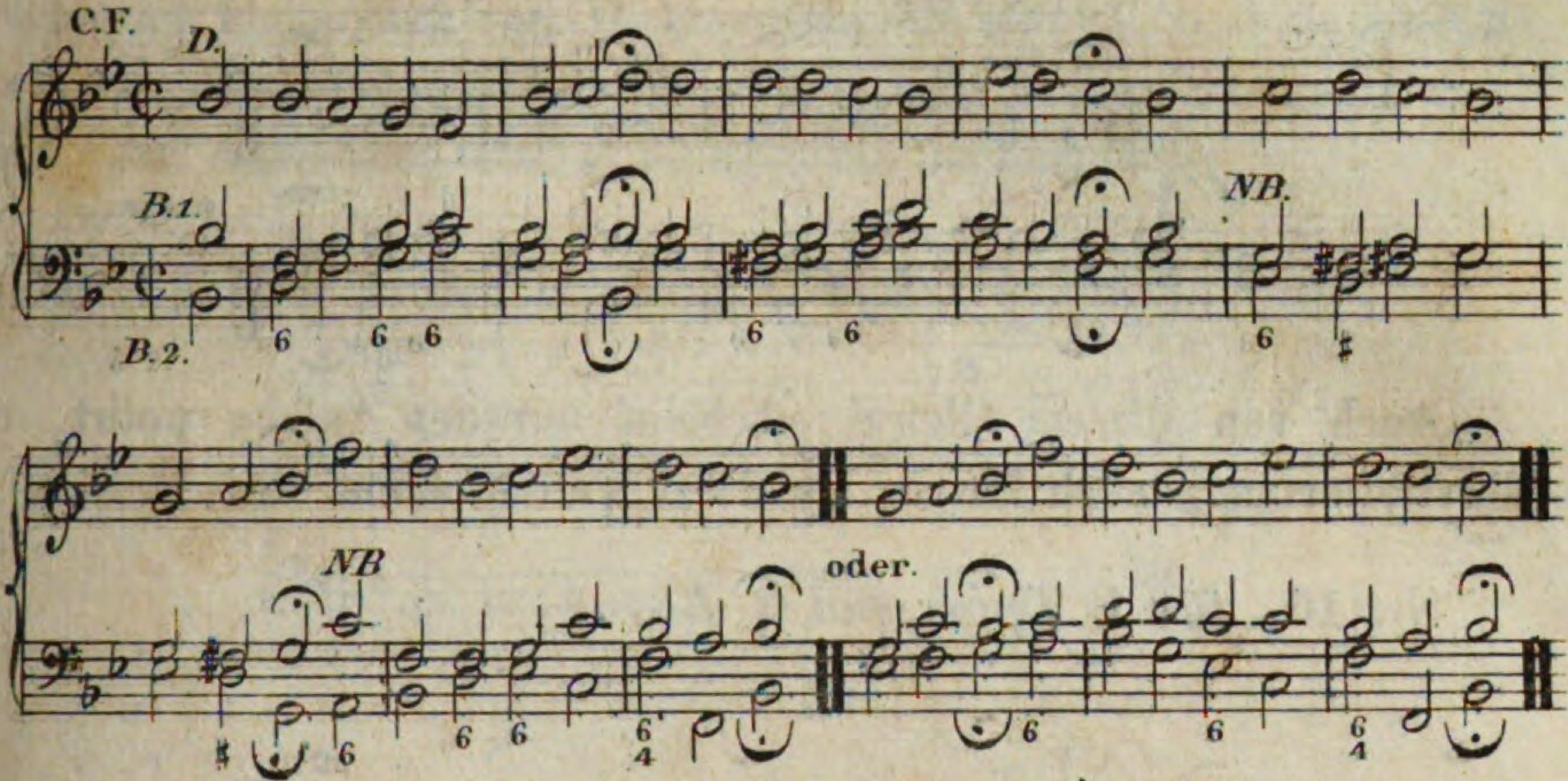
Nr. 4. *für* **1** ***Diskant und*** **2** ***Alt.***



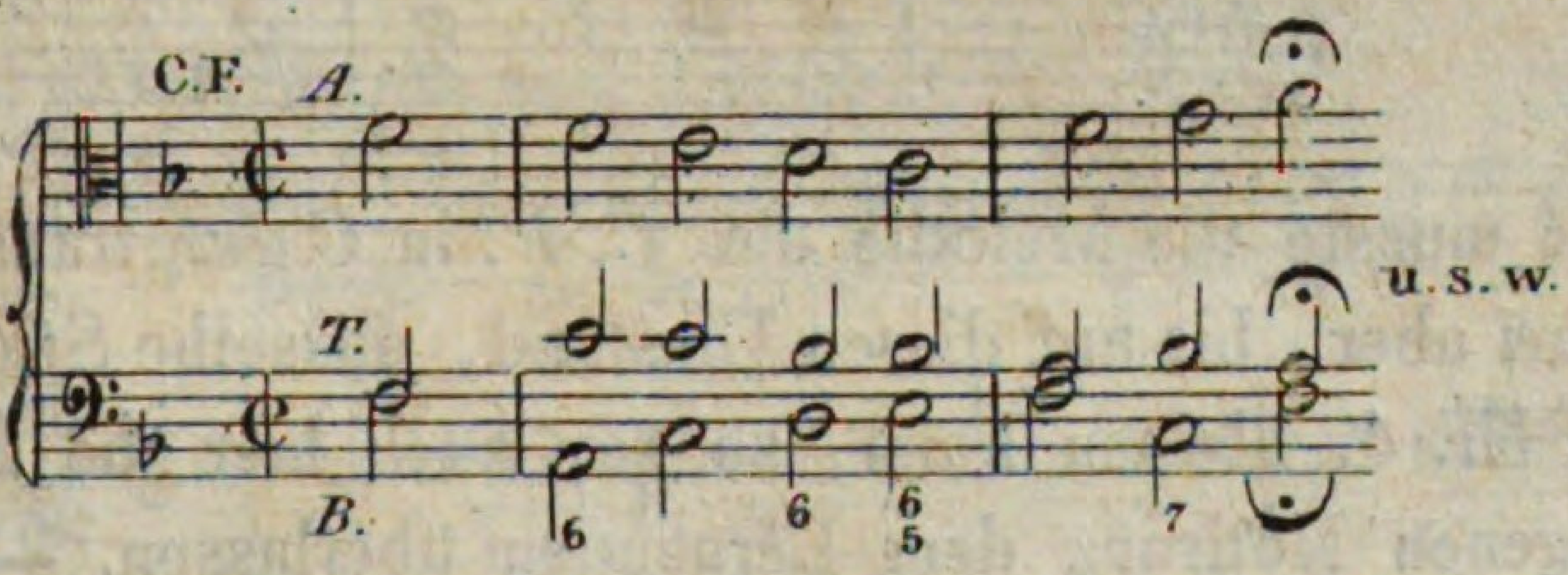
Nr. 5. *für* **1** ***Diskant und*** **2** ***Tenor.***



Nr. 6. *für* 1 *Diskant und* 2 *Bass.*

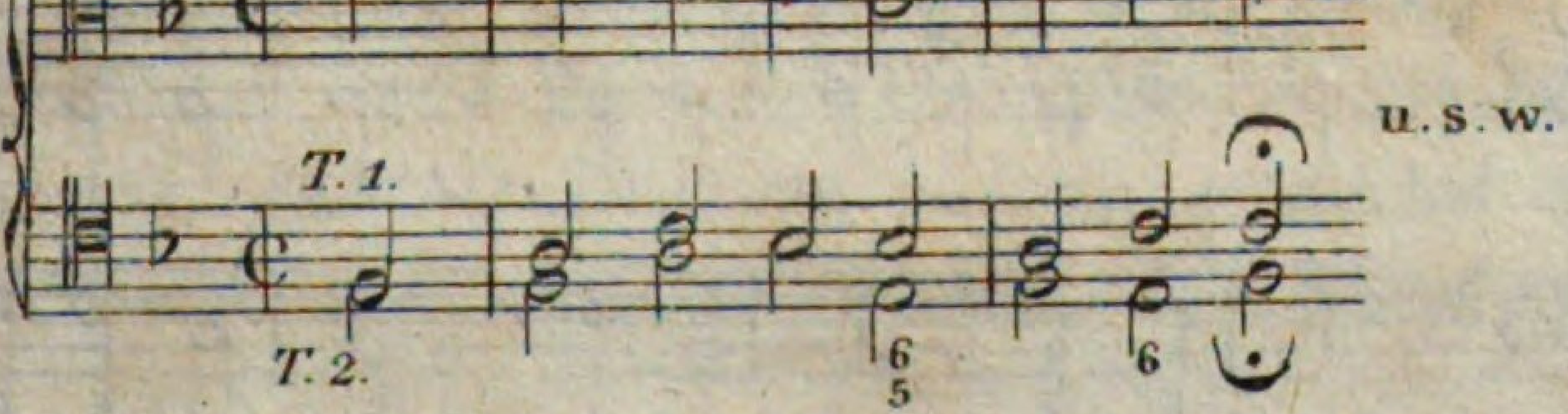


Nr. 7. *für* 1 *Alt*, 1 *Tenor und* 1 *Bass.*



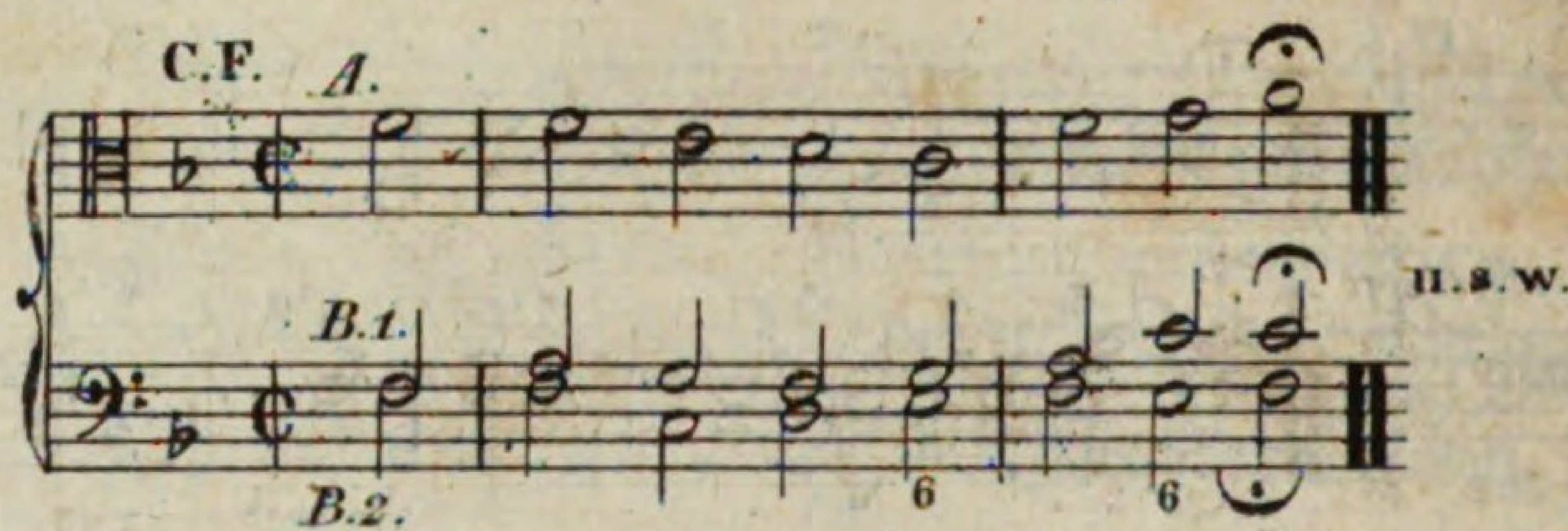
Da hierbei die beiden contrapunktirenden Stimmen in demselben Verhältniss zum *C. F.* stehen können, wie dies der Fall bei Nr. 3. war, so notire ich auch nur den Anfang dieses Chorals, und überlasse die Fortsetzung dem Lernenden.

Nr. 8. *für* 1 *Alt und* 2 *Tenor.*



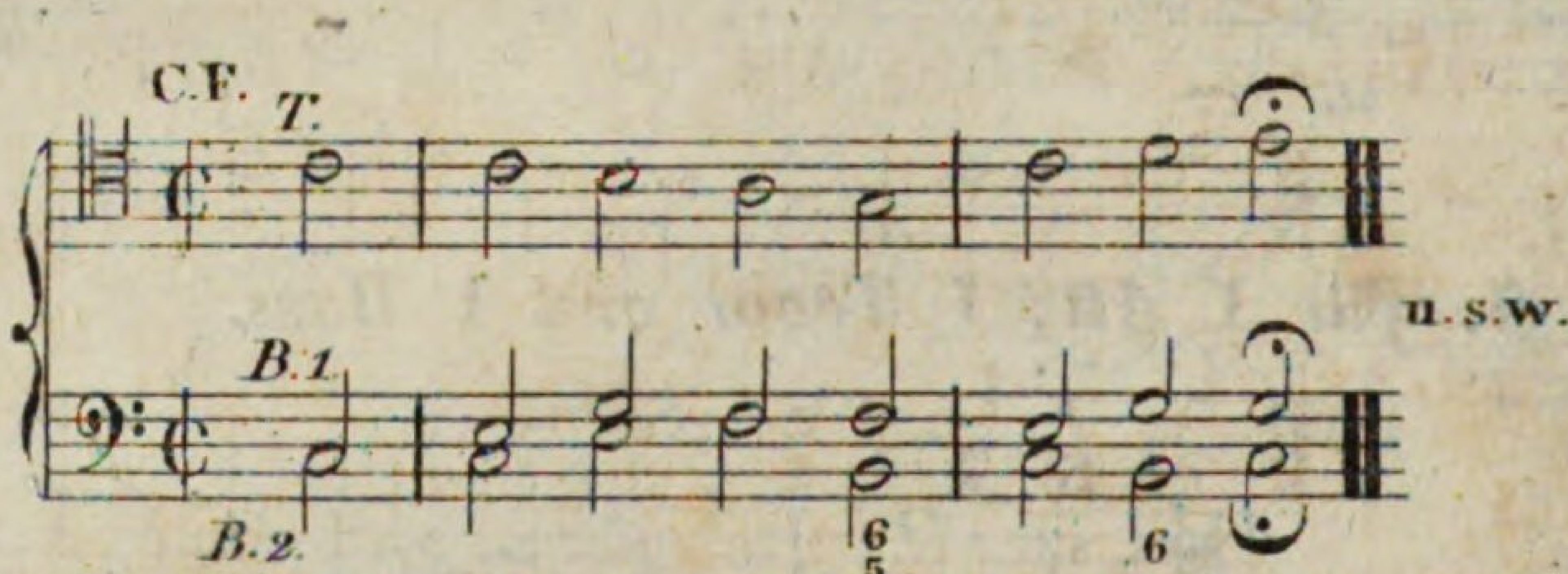
Da hierbei die 3 Stimmen in demselben Verhältniss zu einander stehen können, wie bei Nr. 4., so sey auch hier die Fortsetzung der angefangenen Notirung dem Lernenden überlassen.

Nr. 9. *für* 1 *Alt und* 2 *Bass.*



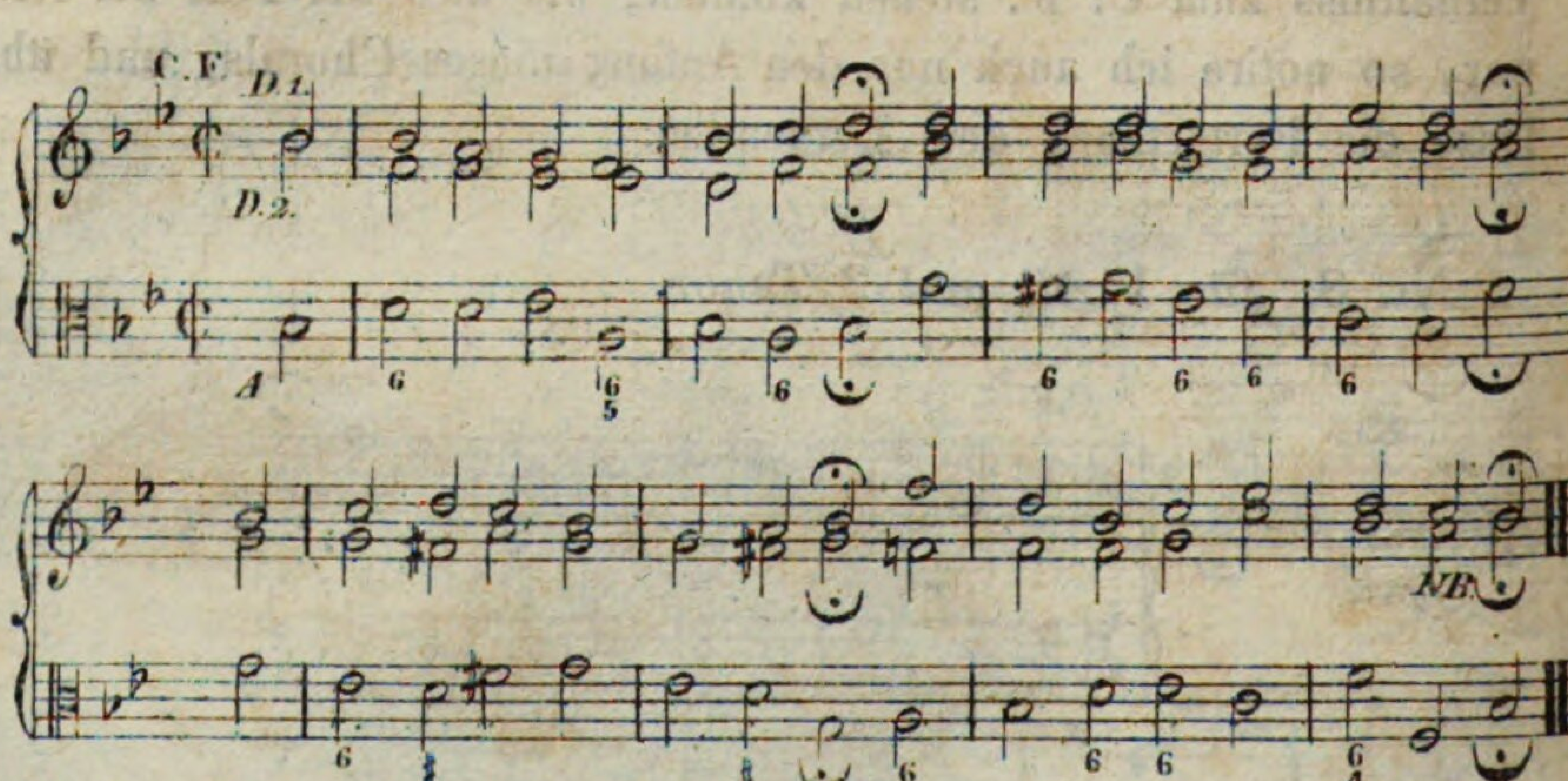
Auch von diesem Choral erscheint nur der Anfang notirt, da die Fortsetzung nach Nr. 5. abgefasst werden kann. —

Nr. 10. *für* 1 *Tenor und* 2 *Bass.*



Hier musste die Melodie des *C. F.* in *C dur* transponirt werden; da hierbei aber, bis auf diesen Umstand, dasselbe Stimmenverhältniss wie bei Nr. 4. bleiben kann, so sey auch hier die Fortsetzung der angefangenen Notirung dem Lernenden überlassen. —

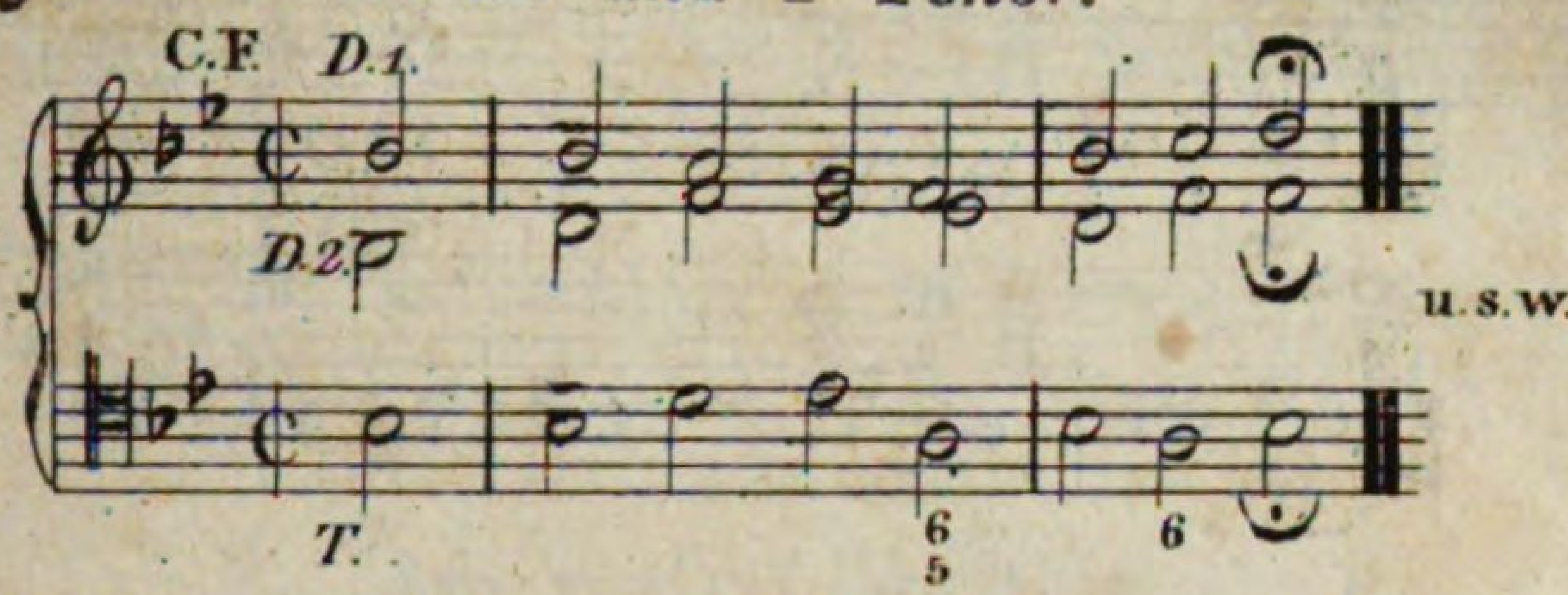
Nr. 11. *für* 2 *Diskant und* 1 *Alt.*



Hier, so wie in dem vorhergehenden Nr. 10, und den nachfolgenden Nr. 14, 15 und 16, können die 3 Stimmen am nächsten zusammen rücken, und man bezeichnet daher mitunter auch alle 3 Stimmen durch *einerlei Namen*, obgleich z. B. bei 3 Diskant-

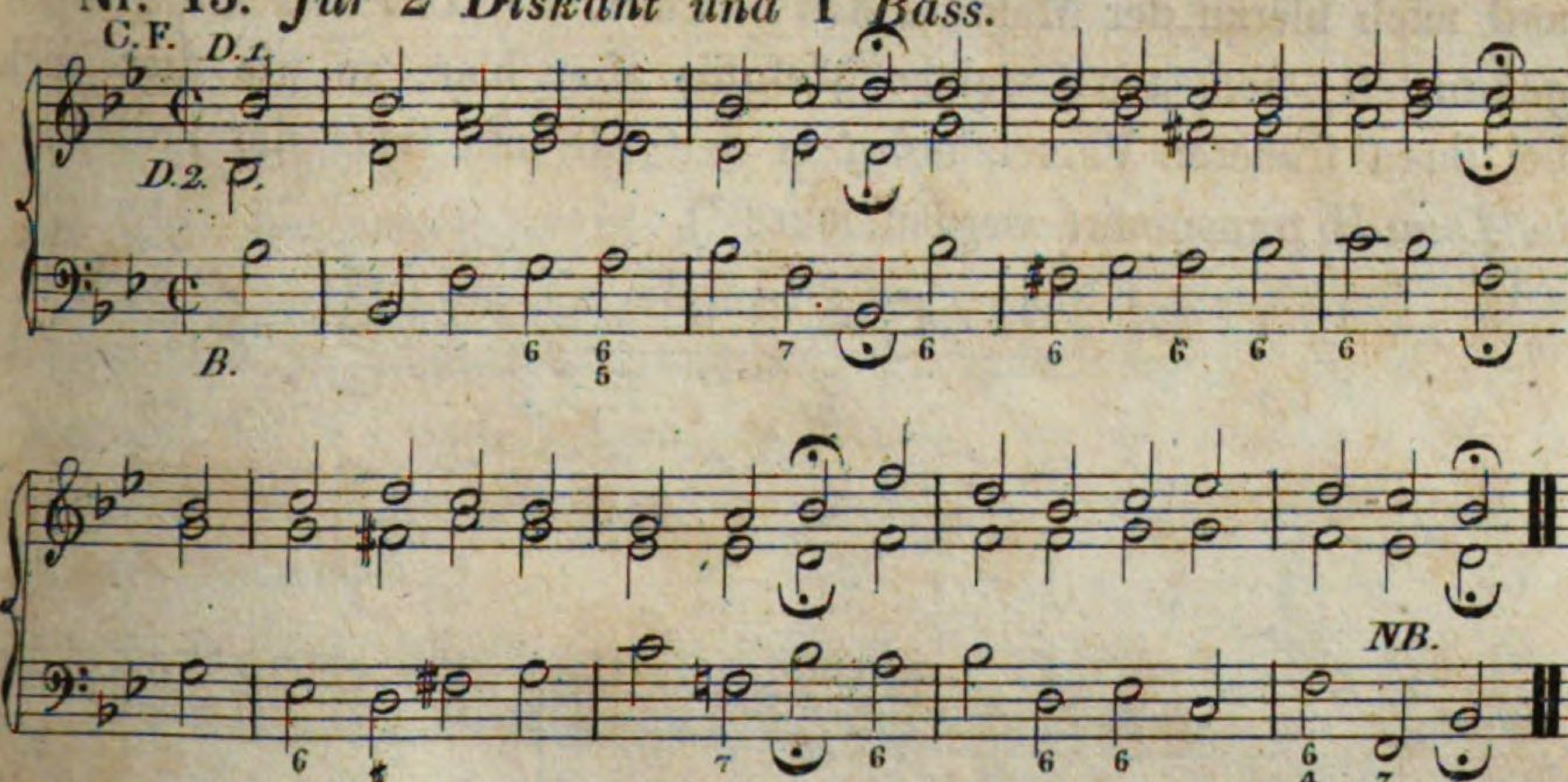
stimmen, die *tiefste* derselben immer als *Mezzo Sopran*, (eine Stimme, welche den Uebergang vom Diskant zum Alt bildet), und die *höchste* der 3 Bassstimmen, als *Bariton*, (eine Stimme, welche den Uebergang vom *Bass* zum *Tenor* bildet), zu betrachten ist.

Nr. 12. *für* 2 *Diskant und* 1 *Tenor.*



Auch hier kann die Fortsetzung nach Nr. 11. Statt finden.

Nr. 13. *für* 2 *Diskant und* 1 *Bass.*



Der Bass darf sich hierbei nicht zu sehr vom 2. Diskant entfernen, da sich letzterer, in Folge der Uebereinstimmung seines Stimmencharakters mit dem 1. Diskante diesem möglichst nahe halten, und daher nicht über eine Octave von demselben entfernen soll.

Von Nr. 14. *für* 2 *Alt und* 1 *Tenor*, von Nr. 15. *für* 2 *Alt und* 1 *Bass*, und von Nr. 16. *für* 2 *Tenor und* 1 *Bass*, notire ich ebenfalls nur den Anfang, da alle 3 Nummern nach Nr. 11. abgefasst werden können, z. B.



§. 42.

Zum Beschluss dieser Uebungen, will ich noch nachstehend den *C. F.* einmal in die *Mittelstimme* und einmal in den *Bass* legen, und mich hierzu der Melodie des 2. Chorals (*Herr ich habe missgehandelt*) bedienen; welche Melodie aber hier, so wie dies auch bei ihren früheren Versetzungen in den Alt und Bass der Fall war, in *D moll* transponirt werden muss *).



*) Für den Fall aber, dass der *Tenor*, als Mittelstimme, den *C. F.* erhalten haben würde, würde die Melodie auch in *G moll* stehen geblieben, und nur um eine Octave weiter herunter gesetzt worden seyn.



Dritter Abschnitt

des ersten Capitels.

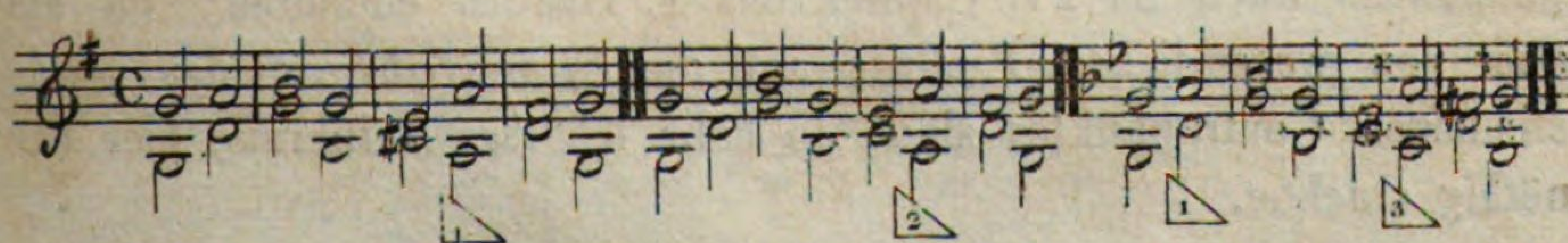
Vom einfachen gleichen Contrapunkte mit 2 Stimmen.

A. Regeln des zweistimmigen Satzes.

§. 43.

In Beziehung auf dasjenige, was ich im 17. Capitel des 1. Bandes über die *zweistimmige Behandlung der Accorde* bereits gesagt und in Beispielen aufgestellt habe, und hier als hinlänglich bekannt und eingeübt voraussetzen muss; und nachträglich zu denjenigen Regeln des 4- und 3 stimmigen Satzes, welche zugleich ihre Anwendung bei'm zweistimmigen Satze finden, will ich hier noch Folgendes bemerken:

1) Da, wie bereits gesagt, mit 2 Tönen ein Accord nur *angedeutet* werden kann, so bemerke man sich: dass der Zusammenklang der *reinen Quinte* und *Octave*, in der Regel den △1 oder △2 fühlbar werden lassen, was namentlich bei'm *Anfang* und *Schluss eines Satzes* der Fall ist; in der Mitte eines Satzes kann der Zusammenklang der reinen Octave aber, nach Umständen, alle 3 Dreiklänge fühlbar werden lassen, z. B.



2) Der Zusammenklang der *grossen Terz* lässt gewöhnlich den △1, so wie derjenige der *kleinen Terz* den △2 fühlbar werden, namentlich wenn er auf der *guten* Taktzeit vorkommt; indessen

können beide auch den betreffenden △, und derjenige der *kleinen* Terz den 3△ fühlbar werden lassen, z. B.



3) Der Zusammenklang der *grossen Sexte* kann sowohl den 2△ als den 3△, und derjenige der *kleinen Sexte* den 1△ als auch den 2△ fühlbar werden lassen; und nur alsdann erscheint ersterer *stets* als 1△ und letzterer als 2△, wenn ihm der cadenzirende Dominantenaccord auf demselben Basstone folget, z. B. *a* und *b*.



4) Der Zusammenklang der *reinen Quarte* lässt stets den △ fühlbar werden, wie dieses auch aus den Cadenzen des vorstehenden Beispiels zu ersehen ist; die *übermässige Quarte*, und deren Umkehrung die *verminderte Quinte*, können dagegen auf nachstehend bemerkte dreifach verschiedene Art fühlbar werden, z. B.



5) Die *grosse* oder *kleine None*, charakterisirt den betreffenden □ oder △ von selbst; und bei allen Septimenaccorden bezeichnet auch die *Septime* den betreffenden □ so hinlänglich, dass ich hierüber keine besondere Beispiele für nöthig halte.

Anmerkung. Vorstehende Regeln von Nr. 1 — 5, sind zwar gutentheils auch im 17. Capitel des 1. Bandes enthalten; da sie aber von wesentlichem Einfluss auf die *Stimmführung* des zweistimmigen Contrapunktes sind, so habe ich ihre Anführung hier für nöthig erachtet.

6) Wenn die *tiefere* Stimme zugleich als die *bassführende* betrachtet werden soll, so muss sie auch *bassmässig* fortschreiten und cadenziren.

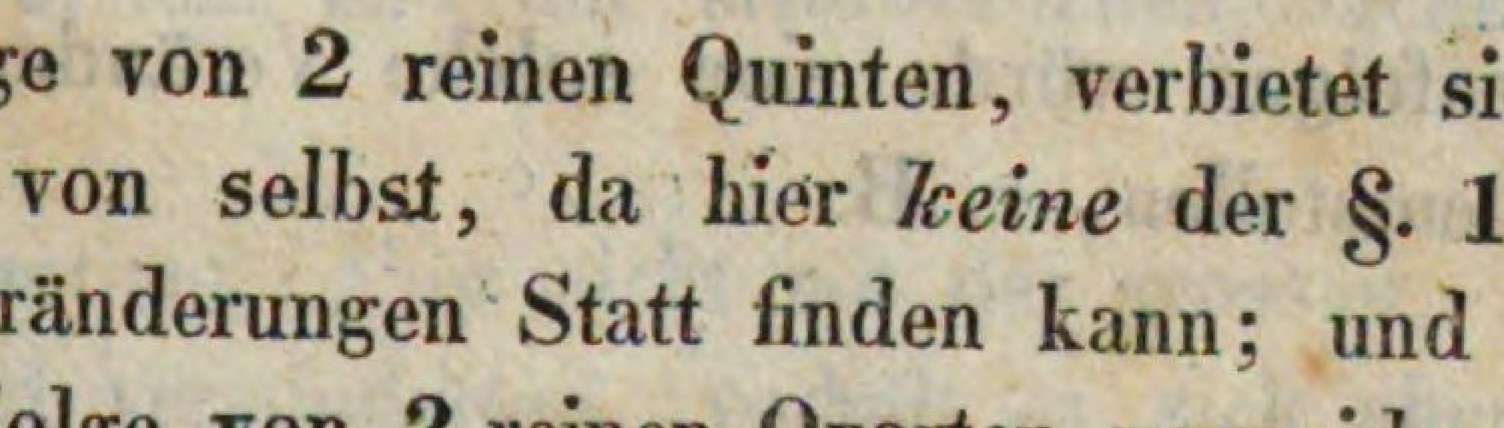
Eine solche tiefere Stimme dürfte daher nicht *anhaltend* in Terzen und Sexten fortschreiten, und auch nicht mit dem △ schliessen. Nachstehender Satz bei *a.* für Diskant und Alt, ist daher nicht gut, und würde sich noch weniger gut für Diskant und Bass gebrauchen lassen, z. B. bei *b.*, sondern müsste in beiden Fällen so wie bei *c.* und *d.* notirt werden, um gut zu heissen, z. B.

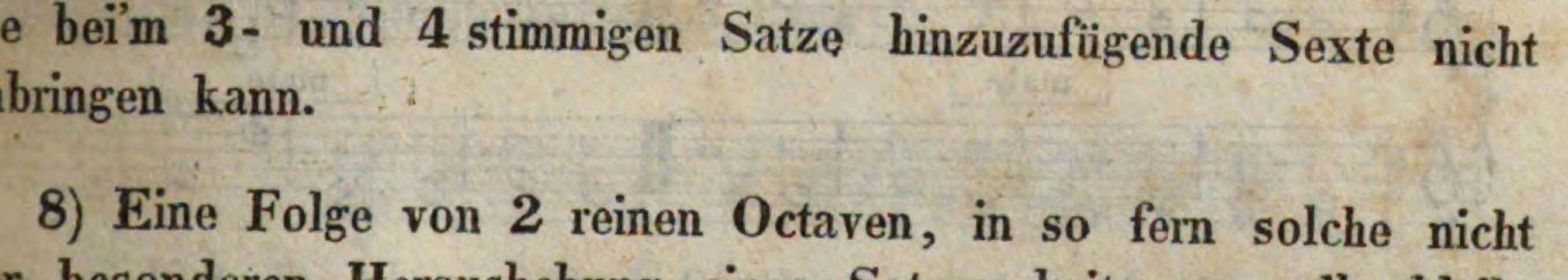


7) Eine Folge von 2 reinen Quinten, verbietet sich bei'm zweistimmigen Satze von selbst, da hier *keine* der §. 18. angeführten harmonischen Veränderungen Statt finden kann; und eben so muss man auch eine Folge von 2 reinen Quarten vermeiden, da man hier die bei'm 3- und 4 stimmigen Satze hinzuzufügende Sexte nicht anbringen kann.

8) Eine Folge von 2 reinen Octaven, in so fern solche nicht zur besonderen Heraushebung eines Satzes beitragen soll, bleibt ebenfalls im zweistimmigen Satze verboten. —

Als ein Beispiel der vorstehend erwähnten *erlaubten* Anwendung zweier Octaven, mag man folgendes betrachten:

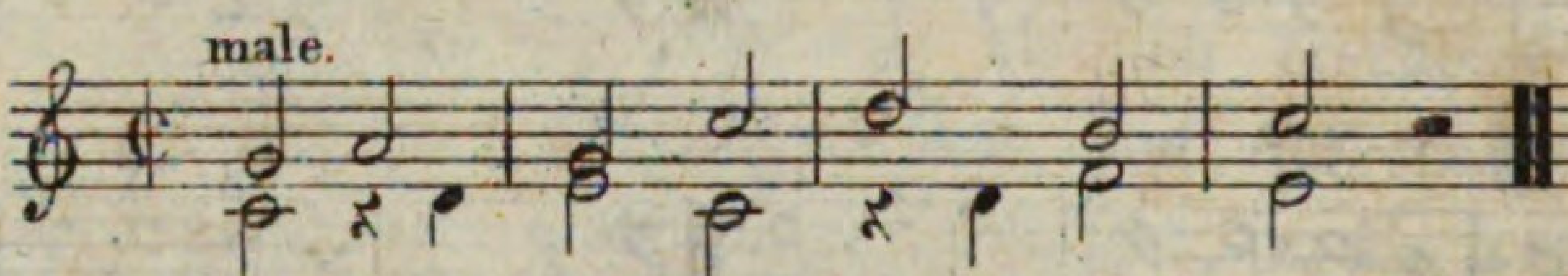




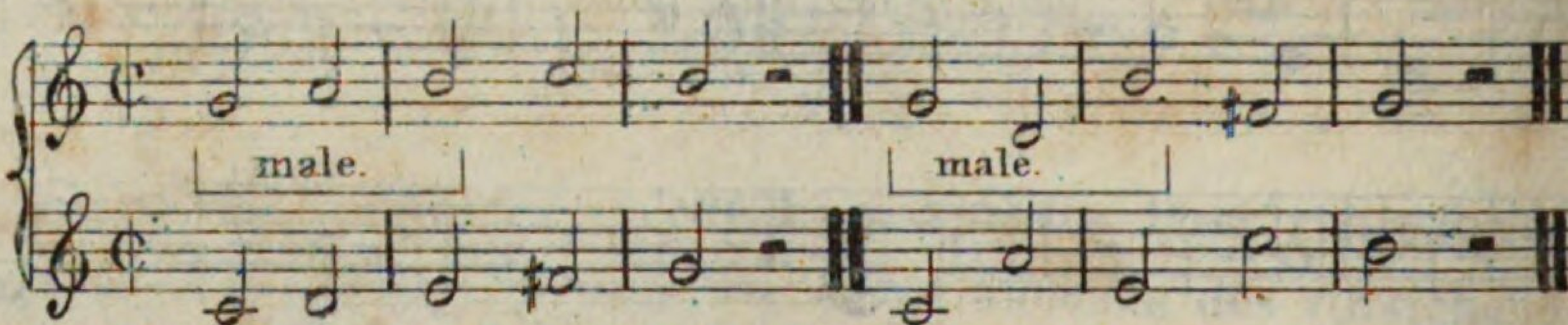
Auch könnte statt der Octaven, eine Verstärkung in *Einklängen* Statt finden, z. B.



Uebrigens würde eine einzuschiebende Pause, wenn man diese anwenden wollte, weder eine Folge zweier Quinten, noch eine Folge zweier Octaven *) verbessern, z. B.



Auch eine andere *Vertheilung der Tonfolge* würde die Sache nicht besser machen, z. B.



Bei Octavenfolgen würde eine solche Veränderung die Stimmführung sogar entstellen, z. B.



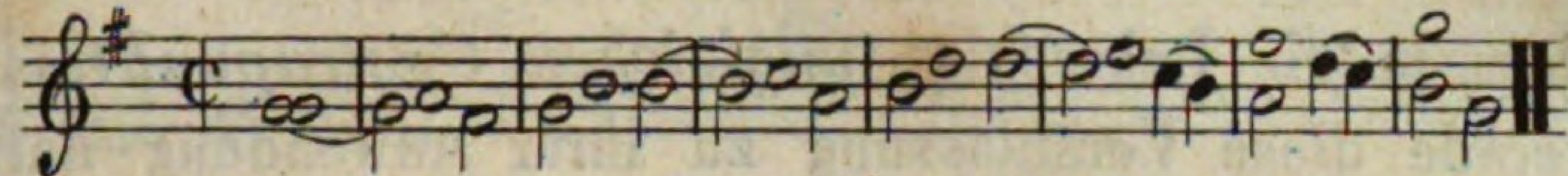
9) Die besten Folgen (nämlich Intervallenfolgen, da man hier nicht wohl *Accordfolgen* sagen kann) sind diejenigen, welche aus abwechselnd kleinen und grossen Terzen, oder kleinen und grossen Sexten bestehen; jedoch mit Berücksichtigung dessen, was unter Nr. 6. hierüber bemerkt worden ist. —

10) Dadurch, dass geschickte Tonsetzer bei einer Folge von Terzen, mit gutem Erfolge die Retardation angebracht haben, z. B.

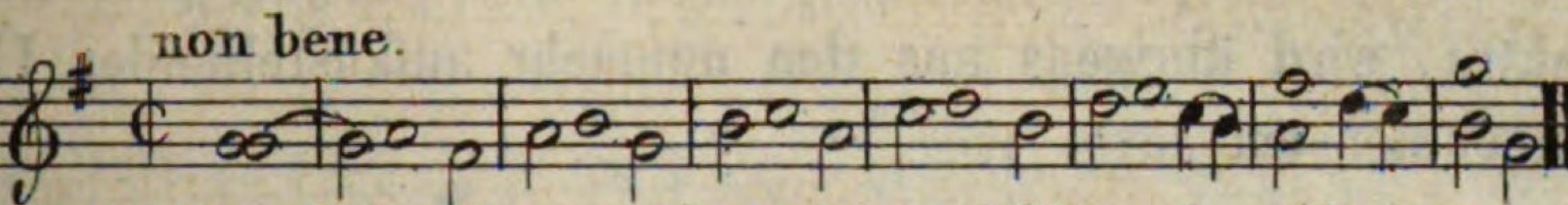


*) Auch eine Folge zweier Einklänge wird von manchen Tonlehrern für fehlerhaft gehalten, da sie solche derjenigen zweier Octaven gleich achten.

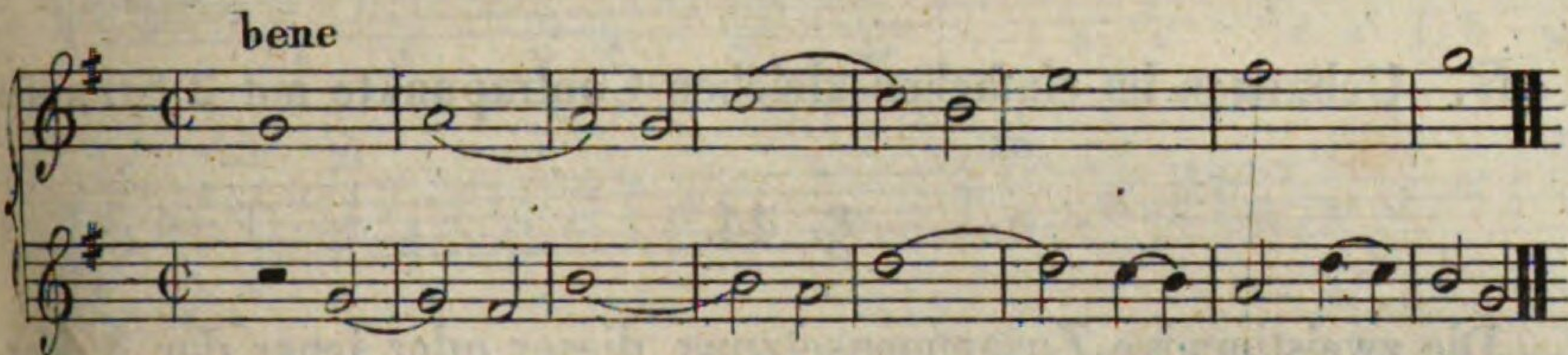
oder z. B.



haben sich manche ungeschickte Tonsetzer verleiten lassen, die *unrichtige* Notirung des nachstehenden Satzes anzubringen, z. B.

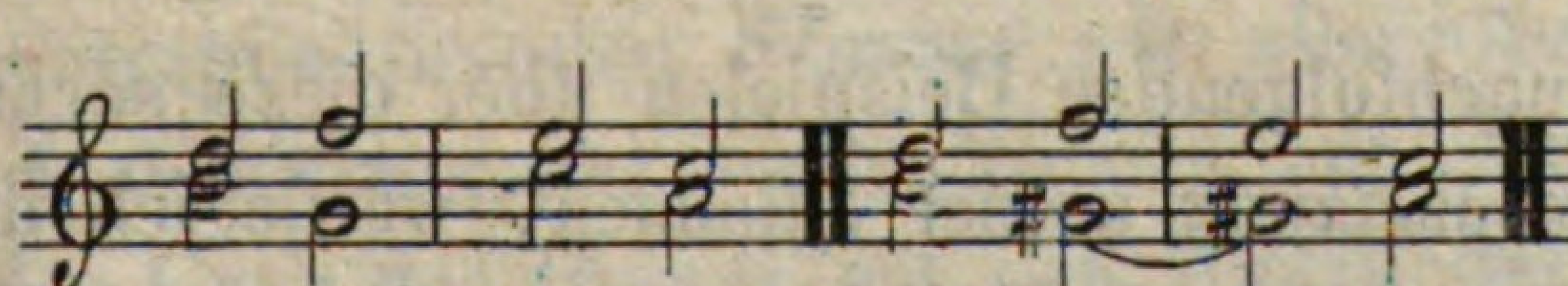


dessen *richtige* Schreibart man aus nachfolgender Notirung erkennen wird, z. B.

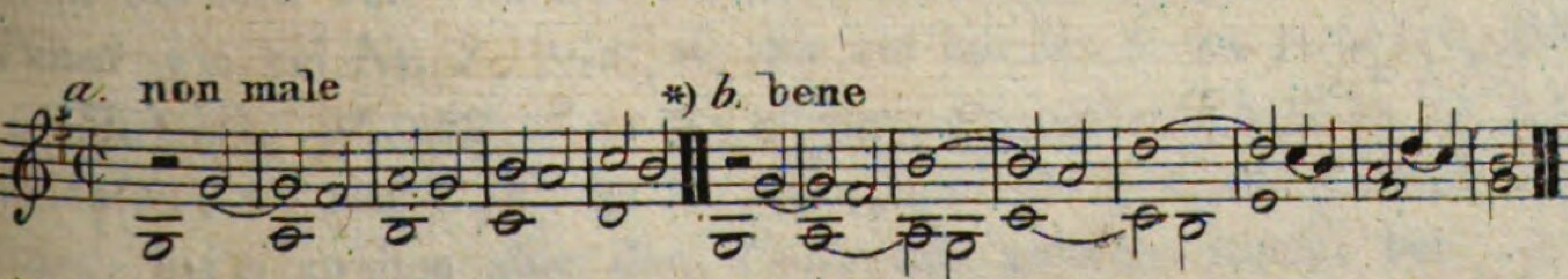


Der Lernende wolle daher obige *fehlerhafte* und vorstehende *richtige Notirung* des fraglichen Satzes wohl in's Auge fassen, und sich zugleich dabei bemerken: dass man *freianschlagende Secunden* nur mit Vorsicht und der erforderlichen Sachkenntniss anbringen darf.

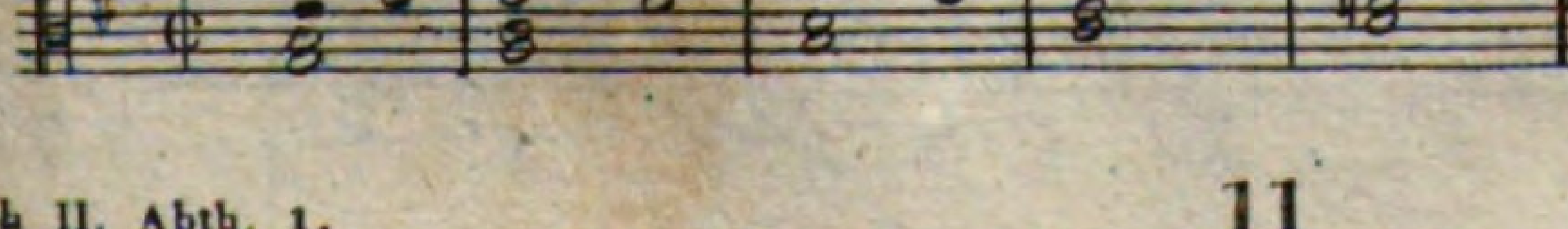
Mit der Septime, aber nicht mit der grossen, sondern nur mit der kleinen und verminderten, verhält es sich aber anders, indem diese fast überall frei eintreten kann, z. B.



Selbst der obige fehlerhafte Satz würde bei einer *Umkehrung* seiner Stimmen den jedesmaligen Septimen-Anschlag gestatten, z. B. *a.*, obgleich er besser und auch richtiger wie bei *b.* notirt würde:



*) Dreistimmig behandelt, würde dieser Satz als eine Folge von *Präsonanzaccorden* (*vide pag.* 169 des 1. Bandes) behandelt werden können, z. B.



Sätze dieser Art gehören zwar eigentlich nicht hierher, sondern in die Lehre des *ungleichen Contrapunktes*; allein da sich gerade diese Veranlassung zu ihrer Anwendung darbot, so wollte ich solche nicht unbenutzt lassen.

Ein Mehreres über die Setzart des zweistimmigen gleichen Contrapunktes, wird übrigens aus den nunmehr aufzustellenden Uebungen zu entnehmen seyn.

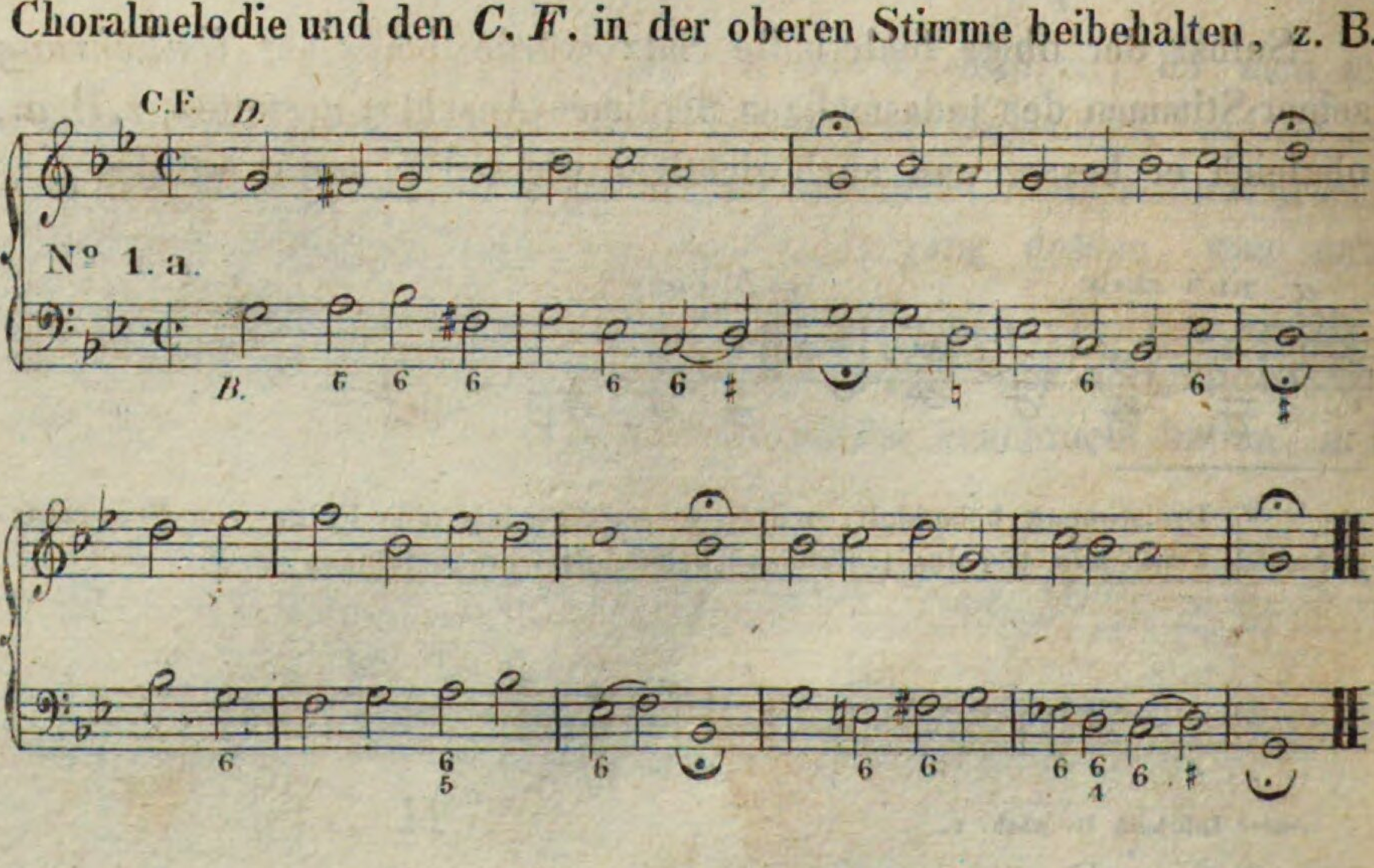
B. Uebungen im einfachen gleichen Contrapunkte mit 2 Stimmen.

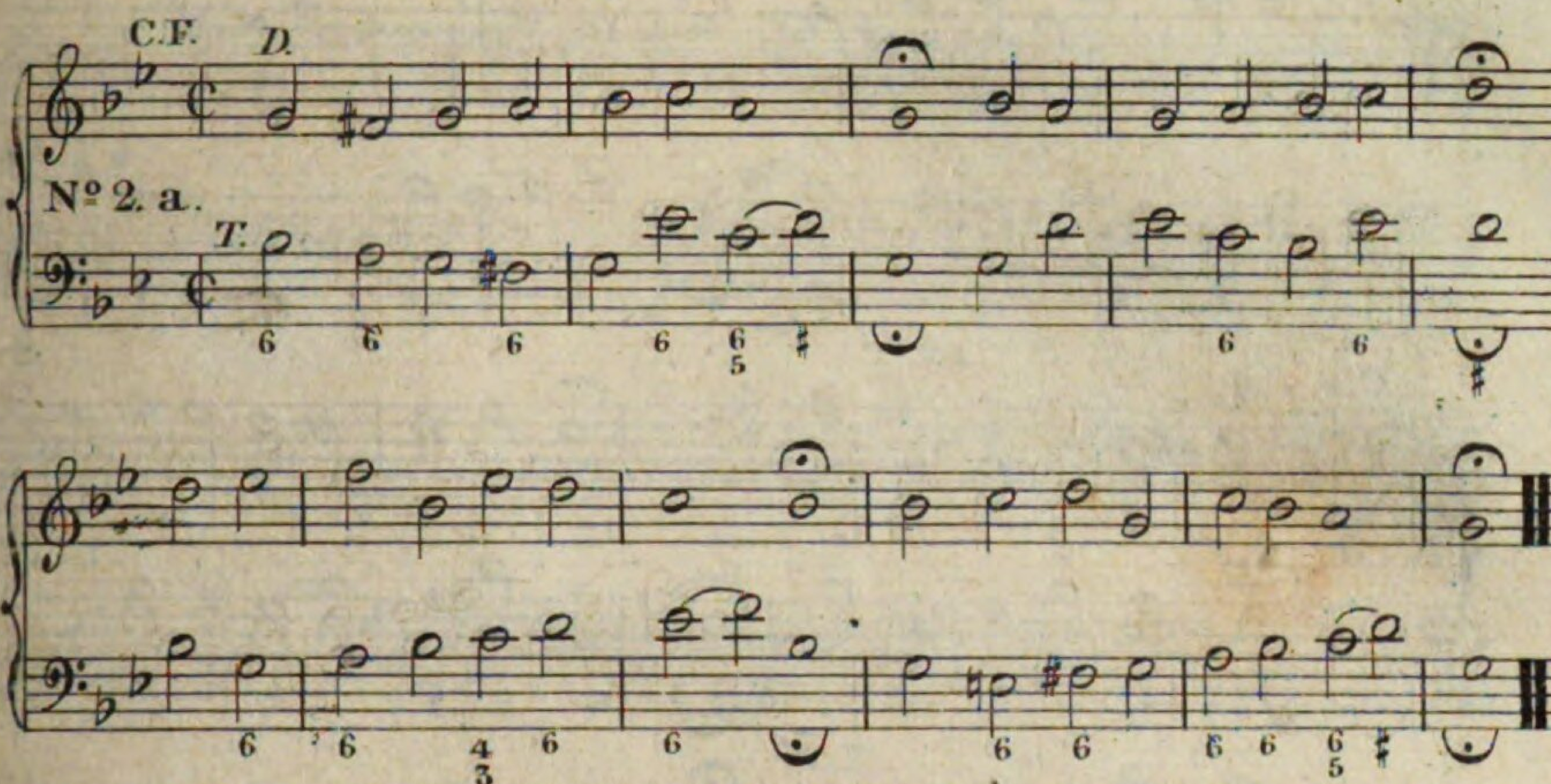
§. 44.

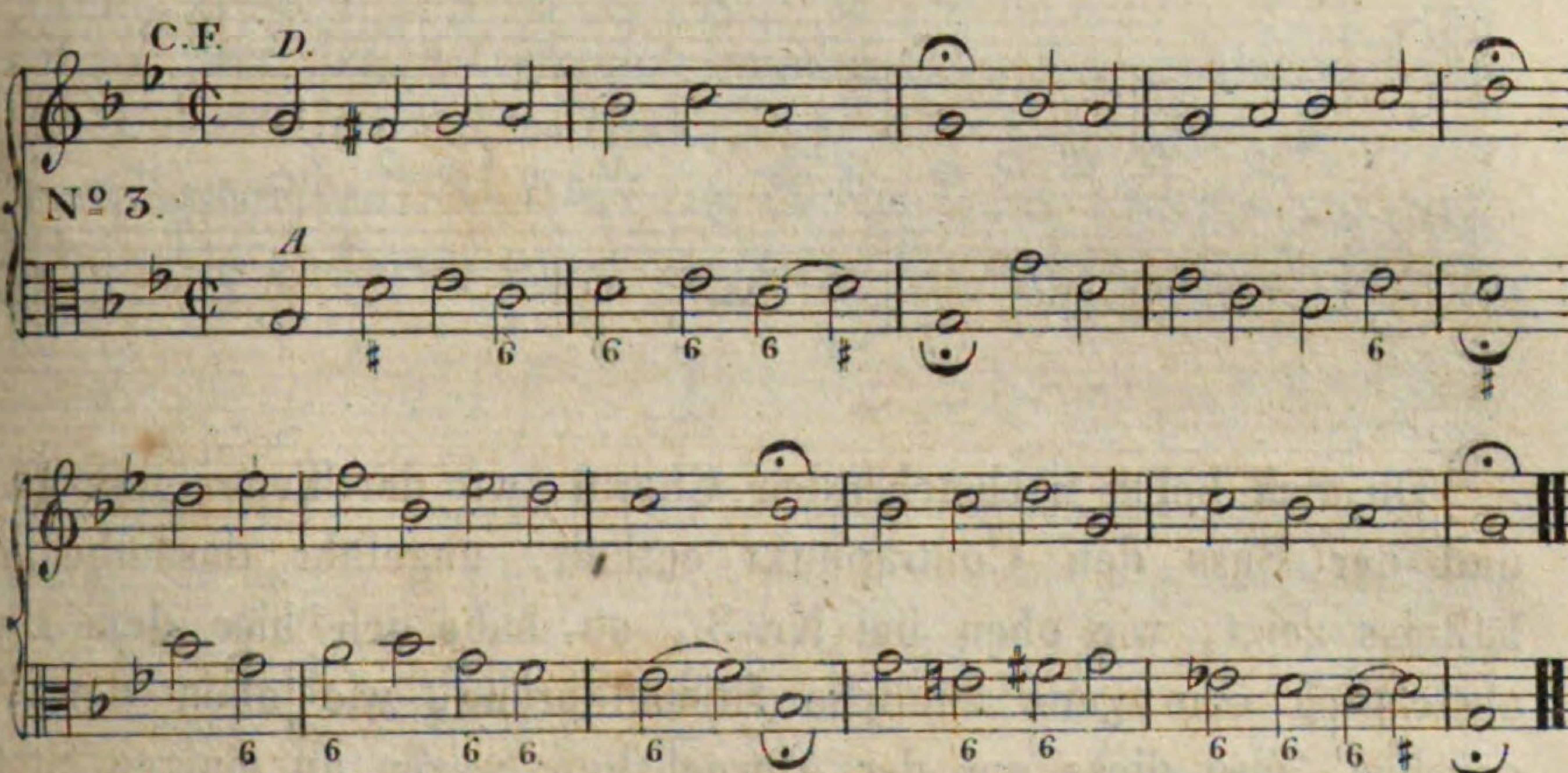
Die zweistimmige Zusammensetzung dieser oder jener der 4 Singstimmen, oder solcher Instrumente, welche gleich ihnen zu behandeln sind, kann auf folgende 6 Arten Statt finden:

1) für Diskant und Bass,
2) „ „ „ Tenor,
3) „ „ „ Alt,
4) „ Alt und Bass,
5) „ „ „ Tenor,
6) „ Tenor und Bass.

Bei den nachfolgenden Beispielen über diese sechsfach verschiedene Zusammensetzung zweier Stimmen, werde ich überall dieselbe Choralmelodie und den *C. F.* in der oberen Stimme beibehalten, z. B.







Der Lernende wolle hierbei die jedesmal verschiedene Stimmführung der contrapunktirenden Stimme mit aller Aufmerksamkeit betrachten, und den Gang der einen Stimme mit dem Gange der andern, z. B. den Gang des *Basses* mit dem Gange des *Tenors* und *Altes*, genau vergleichen, um hieraus zu entnehmen: wie verschiedenartig eine contrapunktirende untere Stimme geführt werden muss, wenn sie sich zur oberen Stimme als *Bass* wie bei Nr. 1, oder als *Tenor* wie bei Nr. 2, oder als *Alt* wie bei Nr. 3. zu verhalten hat.

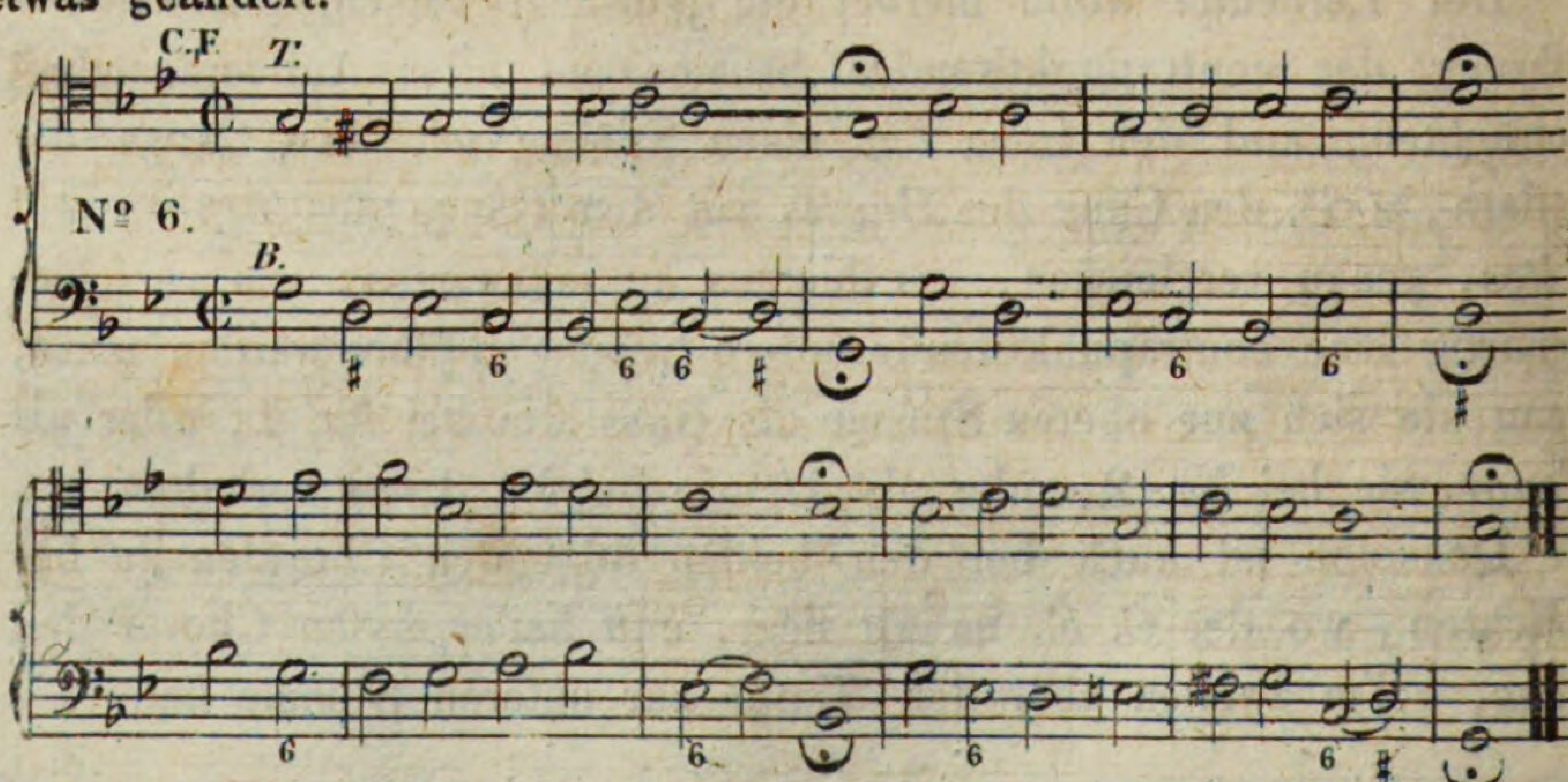
Dasselbe ist auch bei den beiden folgenden Chorälen zu beobachten, wo der *C. F.* im Alt liegt, und bei'm ersten Choral den *Bass*, bei'm zweiten aber den *Tenor* zur unteren Stimme hat.





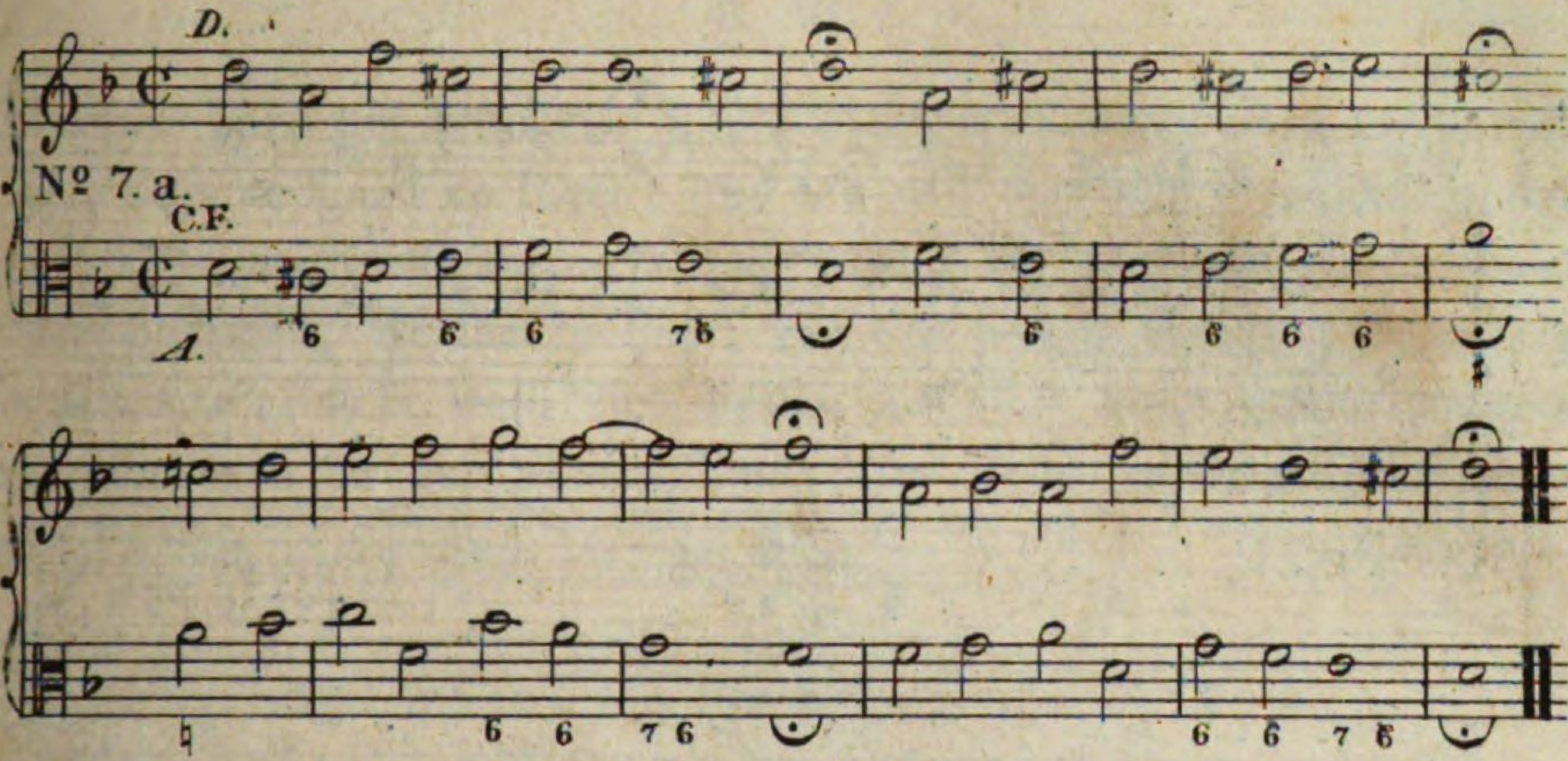


Da sich bei'm nachstehenden Choral, wo der Tenor den *C. F.* und der Bass den Contrapunkt enthält, ungefähr dasselbe Verhältniss zeigt, wie oben bei Nr. 3., so habe ich hier dem Basse absichtlich eine ganz ähnliche Stimmführung, wie oben dem Alt, gegeben, und diese nur der Abwechslung wegen an einigen Stellen etwas geändert.

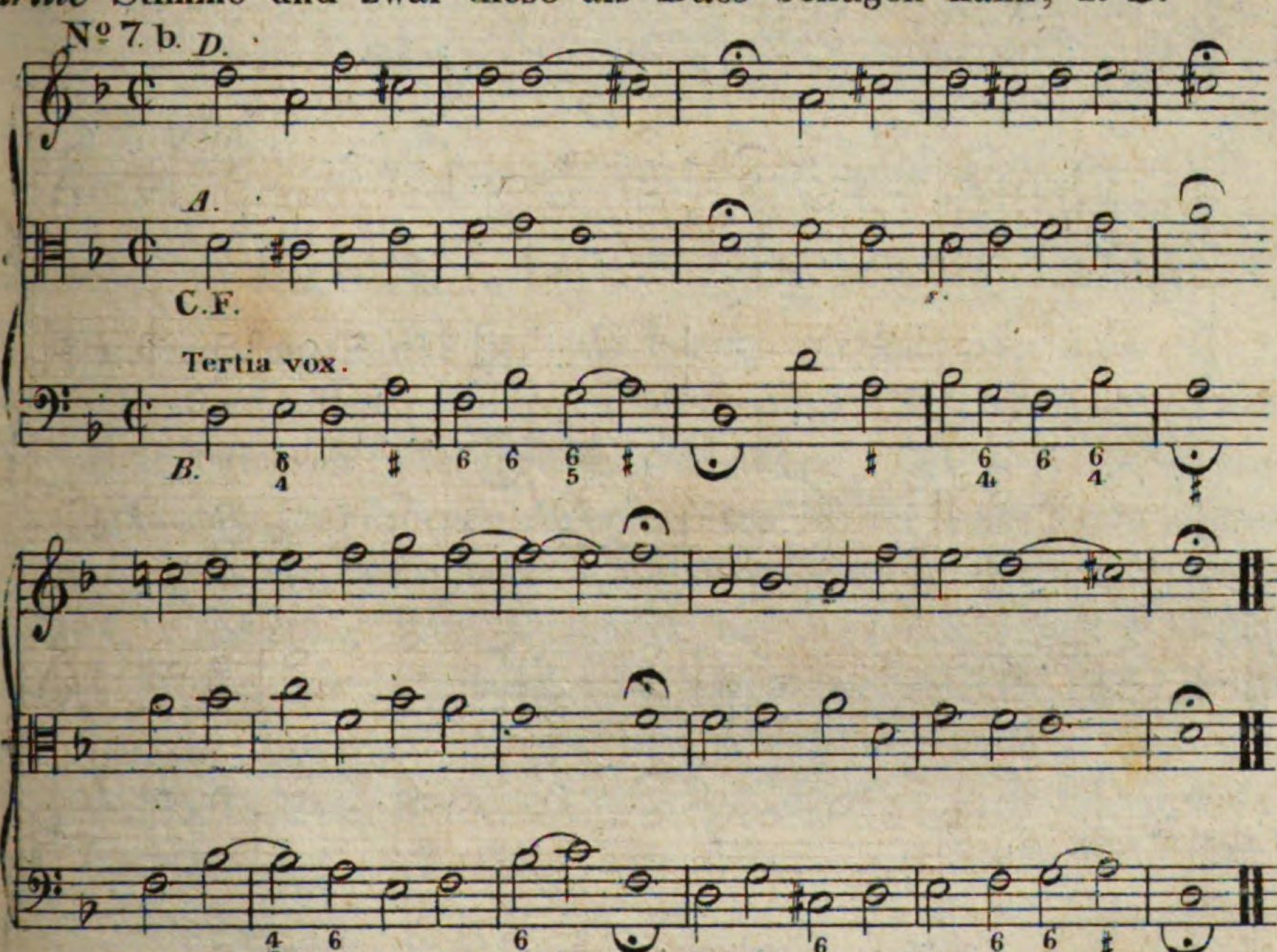


§. 45.

Ich will nunmehr den *C. F.* desselben Chorals in die *untere* Stimme legen, z. B.

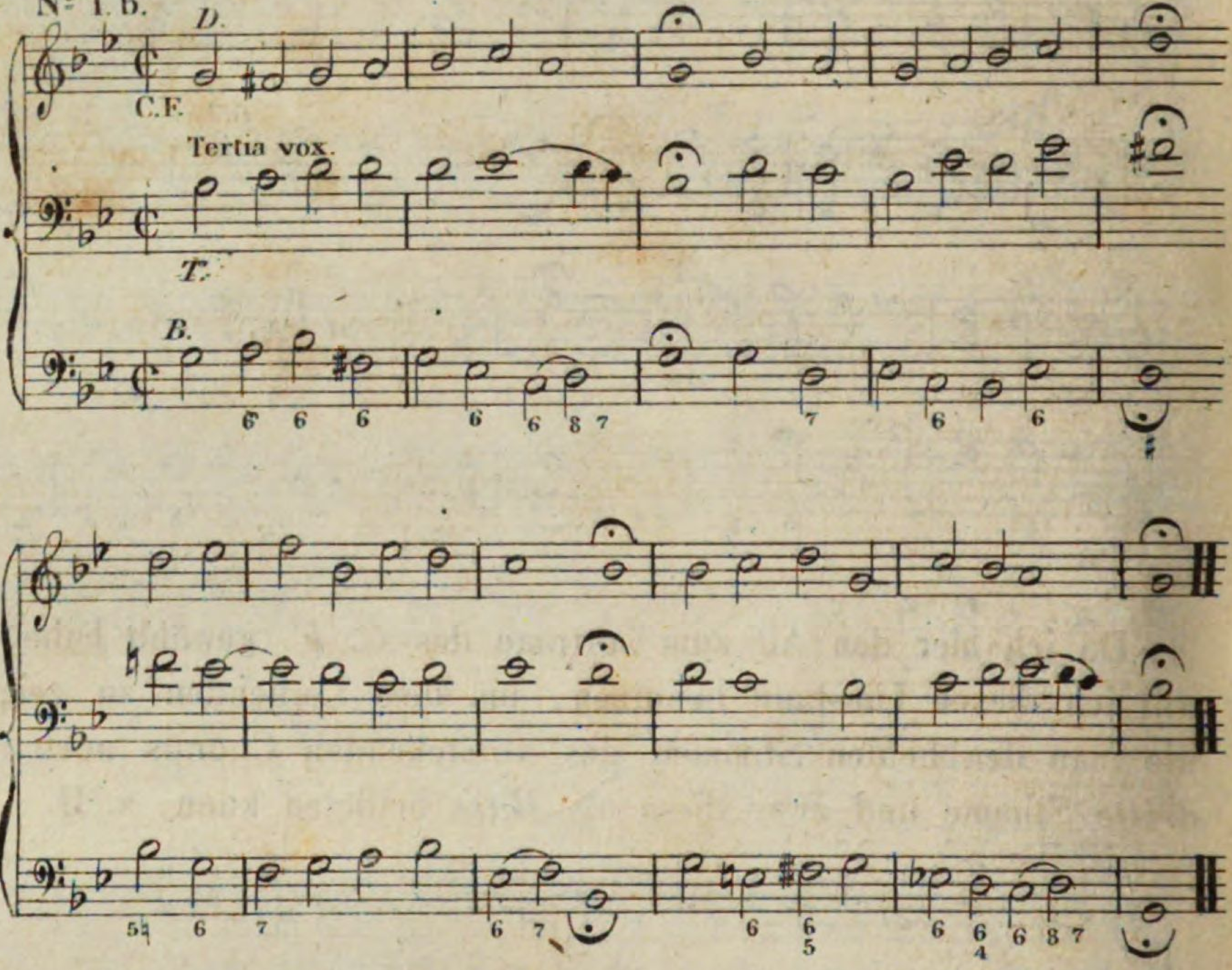


Da ich hier den Alt zum Vortrage des *C. F.* gewählt habe, so will ich diesen Umstand benutzen, um dem Lernenden zu zeigen: wie man den beiden Stimmen des vorstehenden Chorals noch eine *dritte* Stimme und zwar diese als *Bass* beifügen kann, z. B.

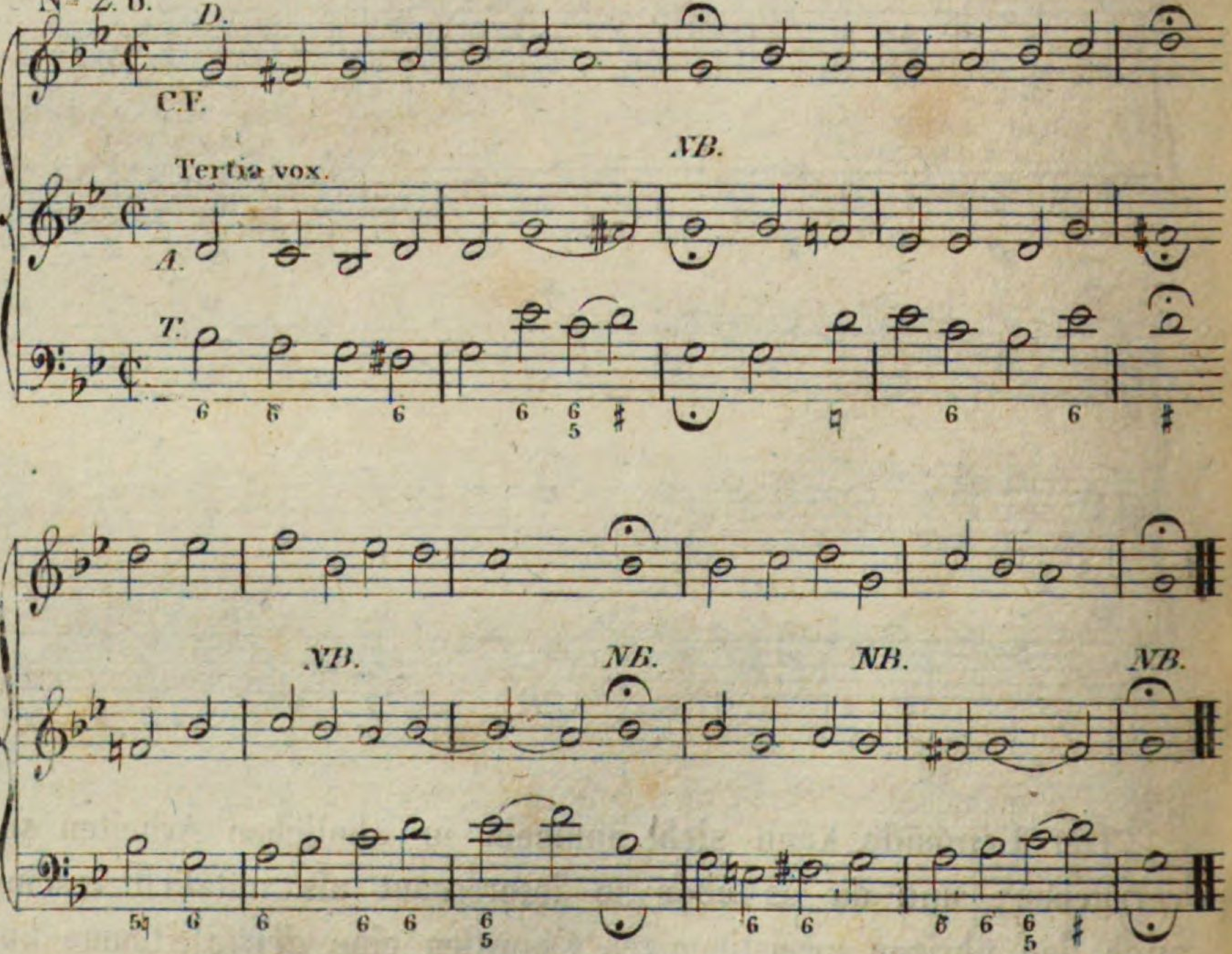


Der Lernende kann sich nunmehr in ähnlichen Arbeiten selbst versuchen; und da es eben so interessant als nützlich erscheint, auch den übrigen zweistimmigen Chorälen eine *dritte* Stimme beizufügen, so will ich mit Nr. 1. und 2. der vorstehenden Choräle einen Versuch dieser Art machen, und zu Nr. 1. noch einen Tenor, und zu Nr. 2. noch einen Alt als *dritte* Stimme hinzu fügen, z. B.

Nº 1. b.



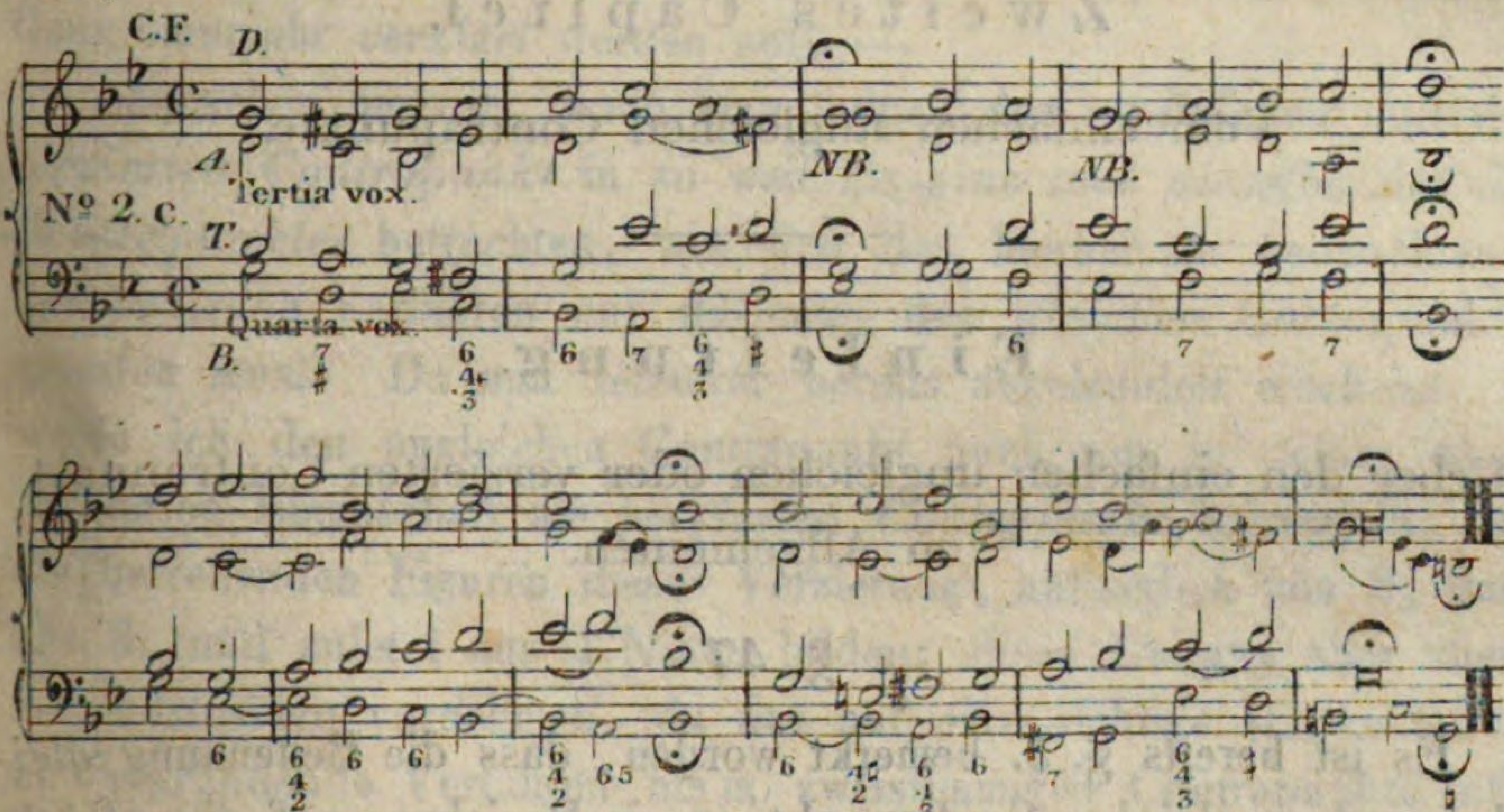
Nº 2. b.



Diejenigen Stellen der vorhergehenden Nummer, bei welchen der hinzu gefügte Alt mit dem *C. F.* des Diskantes auf *einer Stufe* zusammentreffen musste, habe ich mit *NB.* bezeichnet.

§. 46.

Eine eben so nützliche Uebung wäre es nun, auch noch eine *vierte* Stimme hinzu zu fügen; und ich will dies mit dem letzten der vorstehenden dreistimmigen Sätze versuchen, und ihm noch einen *Bass* beifügen, welcher jedoch, da der Tenor bereits *bassmässig* fortschreitet, nicht wohl zum besten ausfallen kann, auch mehrere Abänderungen in der Stimmführung des *Altes* nothwendig machen wird, z. B.



Vorstehender Choral ist, wie bereits erwähnt, der unter Nr. 2. für Diskant und Tenor notirte, welcher oben, mit Beibehaltung dieser beiden Stimmen, dreistimmig, und gegenwärtig, zwar mit mehreren nothwendig gewordenen Abänderungen in der beigefügten dritten Stimme (dem Alt) aber mit völliger Beibehaltung des Diskantes und Tenors, vierstimmig notirt erscheint; und wobei ich auch hier diejenigen Stellen mit *NB.* bezeichnet habe, bei welchen der Alt mit dem Diskant auf *einer Stufe* zusammentreffen musste. Diejenigen Stellen des Basses, wo dieser *zweimal* dieselbe Tonstufe anschlagen musste, (was auch durch eine doppelt so grosse Note hätte notirt werden können,) habe ich absichtlich bei dieser Setzart von *nota contra notam*, in 2 Noten notirt, diese aber durch einen Bogen mit einander verbunden, was ich auch bei einigen Stellen des Altes gethan habe. —

Da der Tenor bei der Schlusscadenz bereits die bassmässige Fortschreitung von $\bar{d}$ nach g macht, so hätte der Bass, bei gänzlicher Beibehaltung dieser Cadenz, in der Gegenbewegung von d nach g, und der Alt von $\bar{fis}$ nach $\bar{g}$ cadenziren müssen; allein da

hierdurch der von 4 Stimmen vorgetragene Schlussaccord nur *zweistimmig* geklungen haben würde, so habe ich diese Cadenz auf die bemerkte Art geändert, und hierdurch zugleich den ◺1 als *Schlussaccord* angebracht, was offenbar besser ist. —

Zweites Capitel.

Vom einfachen ungleichen Contrapunkte.

Einleitung.

Ueber den einfachen ungleichen oder verzierten Contrapunkt im Allgemeinen.

§. 47.

Es ist bereits §. 5. bemerkt worden, dass die Benennung *gleicher* und *ungleicher* Contrapunkt nur in Beziehung auf die *gleiche* und *ungleiche* Anzahl von Noten, welche der Gesang des Contrapunktes gegen denjenigen des *cantus firmus* enthält, Statt findet.

So wie nun bei'm *gleichen* Contrapunkte eine jede Note desselben mit der betreffenden Note des *C. F.* von gleicher Dauer ist, so sollen bei'm *ungleichen* Contrapunkte zwei und mehr Noten gegen *eine* Note des *C. F.* gesetzt werden; wobei man jedoch die Zahl von *vier* Noten des Contrapunktes gegen *eine* Note des *C. F.* in der Regel nicht übersteigt, und hiernach die Uebungen dieser Setzart so eintheilet: dass man anfänglich mit 2, dann mit 3, und zuletzt mit 4 Noten gegen eine Note des *C. F.* contrapunktirt.

Wenn nun endlich diese 3 Arten des Contrapunktes *vereinigt* werden, so dass der Contrapunkt abwechselnd 2, 3 und 4 Noten gegen *eine* Note des *C. F.* enthält, so betrachten manche Tonlehrer dieses Verfahren als eine besondere Art des Contrapunktes, und geben ihm den Namen, *vermischter Contrapunkt*, welche Benennung jedoch nur dann Statt finden sollte, wenn man den *ungleichen* mit dem *gleichen* Contrapunkt verbindet, und bei einem und demselben *C. F.* abwechselnd anwendet.

§. 48.

Man nennt den ungleichen Contrapunkt auch den *verzierten*, indem die *Verzierung* eines Contrapunktes ebenfalls nur in einer *Vermehrung* seiner Noten besteht; allein streng genommen *unterscheiden* sich beide, und zwar dadurch: dass der *ungleiche* Contrapunkt eben so gut aus freier Hand notirt werden kann, wie der gleiche Contrapunkt; der *verzierte Contrapunkt* aber einen bereits vorhandenen *gleichen Contrapunkt* voraussetzt, dessen einfacher Gang nunmehr *verziert* werden soll. —

Abgesehen hiervon, kann man jedoch den *ungleichen* und den *verzierten Contrapunkt* in so weit als *eine und dieselbe Art des Contrapunktes* betrachten, als sich das hierbei zu beobachtende *harmonische* Verfahren auf dasjenige des *gleichen* Contrapunktes gründen muss. Da nun letzterer bereits abgehandelt erscheint, so werde ich den ungleichen Contrapunkt auch nur in seiner obenerwähnten Eigenschaft als *verzierten Contrapunkt* behandeln, und die betreffenden Figuren dieser Verzierung, anfänglich aus 2, dann aus 3, und zuletzt aus 4 Noten bilden; diese Uebung aber zuerst mit 2 Stimmen vornehmen, da das auf eine richtige Harmoniefolge zu begründende Verfahren bei'm zweistimmigen Contrapunkte nunmehr als bekannt vorausgesetzt werden kann; die vorzunehmende Verzierung aber erst mit *einer* Stimme eingeübt seyn muss, bevor man sie, gleichzeitig oder abwechselnd, auch auf die übrigen contrapunktirenden Stimmen übertragen kann. —

§. 49.

In der Harmonielehre ist gezeigt worden, dass bei der Fortschreitung der *Accorde*, nicht auch alle *Intervalle* fortschreiten, sondern dass bei manchen Accord-Fortschreitungen bald mehr, bald weniger Intervalle *liegen bleiben*, oder *nochmals anschlagen* *).

*) Wenn retardirte Intervalle, statt *gebunden* zu werden, *nochmals angeschlagen* werden, so müssen sie in einem *leicht fasslichen* harmonischen Verhältniss erscheinen; und müssen dies, in dem Falle, wo man hierbei zugleich noch eine *Verzierung* anbringen will, um so mehr, da sie ausserdem oft ganz *unharmonisch* erscheinen würden, wie man dies aus nachstehendem Satze bei *a.* entnehmen kann, z. B.

Andante cantabile des 1. Quartetts v. W. A. Mozart.



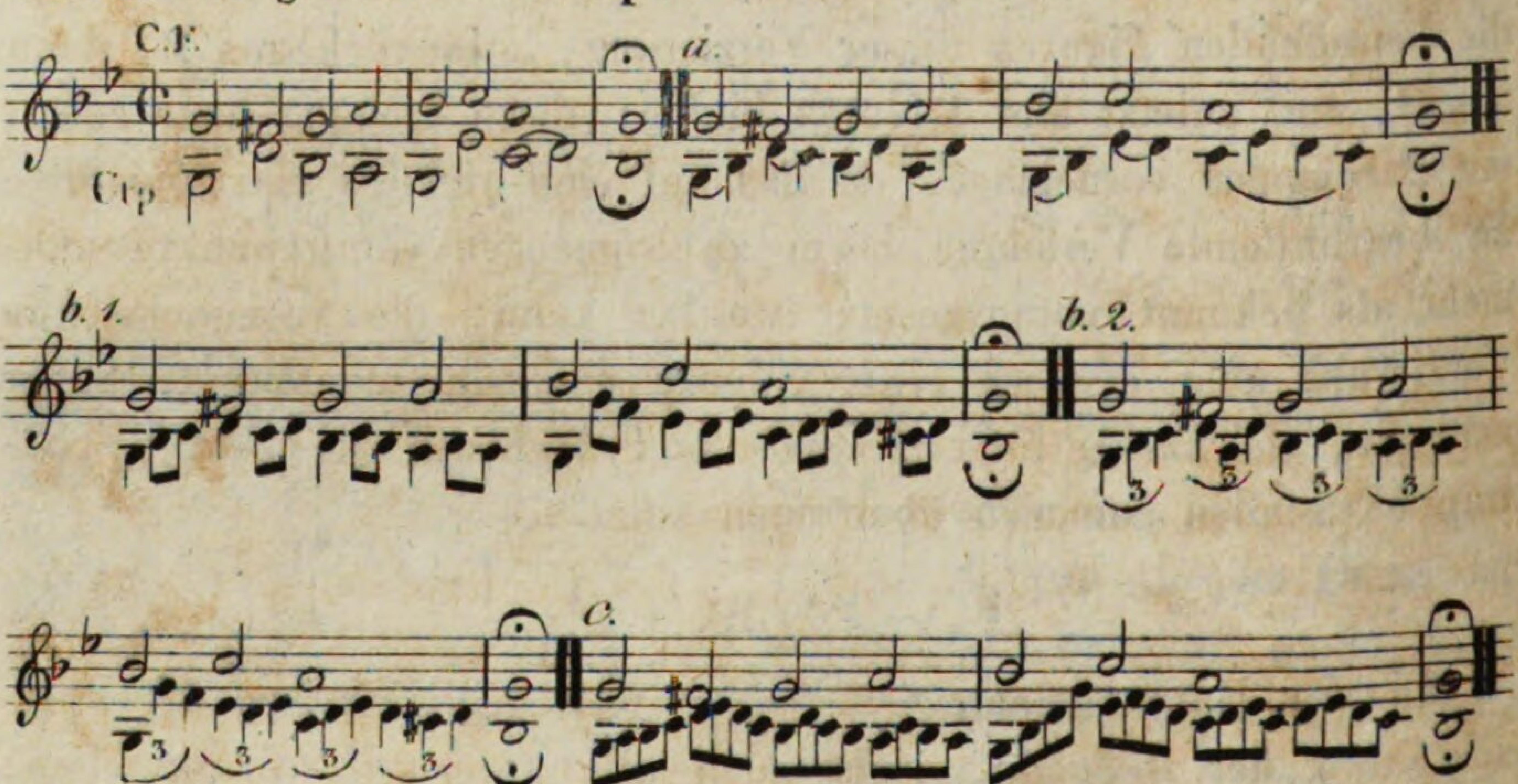
Soll nun der Gang eines gleichen Contrapunktes entweder bei'm *wiederholten Anschlage* oder bei der *Fortschreitung* seiner Noten (Intervalle) *verziert* werden, so benimmt man der ganzen Zeitnote die Dauer von so viel Halben- Drittel- oder Viertel-Zeitnoten, als man Verzierungsnoten anbringen will.

Wenn daher nachstehender gleicher Contrapunkt verziert werden soll, so muss er

a) bei 2 Noten gegen eine, aus Halben-Zeitnoten;

b) bei 3 Noten gegen eine, entweder aus einer Halben-Zeitnote und zwei Viertel-Zeitnoten, oder aus 3 Drittel-Zeitnoten (Triolen); und

c) bei 4 Noten gegen eine, aus 4 Viertel-Zeitnoten bestehen; und es müssen sämmtliche Verzierungsnoten so geordnet werden, dass die Tonfolgen der daraus gebildeten Figuren, sowohl für sich, als in ihrer Verbindung mit jeder nachfolgenden Figur, *sangbar* und eben so zusammenhängend sind, wie dies bei den unverzierten Noten des gleichen Contrapunktes erforderlich ist. z. B.



So *widrig* hier der Satz bei *a.* klingt, so *gut* klingt er bei *b.* und *c.*, woselbst sämmtliche Intervalle in dem erwähnten *leicht fasslichen harmonischen* Verhältniss zu einander stehen.

Unverziert und mit der *Bindung* der retardirten Intervalle, sieht dieser Satz wie nachstehend bemerkt aus:



Nach Vorausschickung dieser allgemeinen Bemerkungen über den ungleichen oder verzierten Contrapunkt, will ich nunmehr zur Aufstellung der erforderlichen Regeln und Beispiele dieser Setzart übergehen, wobei ich jedoch den ganzen Inhalt des 13. Capitels des 1. Bandes (die *Lehre der durchgehenden Noten etc.* enthaltend) als hinlänglich bekannt voraussetzen muss.

Erster Abschnitt

des zweiten Capitels.

Vom einfachen ungleichen oder verzierten Contrapunkte mit 2 Stimmen.

A. Satzregeln.

I. *Wenn der Contrapunkt 2 Noten gegen 1 Note des C. F. erhalten soll.*

§. 50.

Hier erscheinen sämmtliche Noten des Contrapunktes als Halbe-Zeitnoten, und hierdurch zugleich als *durchgehende Noten* *), über deren Anwendung ich Folgendes bemerke:

a) Wenn von 2 ganzen Zeitnoten des Contrapunktes, die zweite sich als Einklang zur ersten verhält, so kann bei der *ersten* sowohl der *reguläre* als der *irreguläre Durchgang*, so wie auch die *harmonische Nebennote* Statt finden, z. B. 1. 2. 3.



Bei der *zweiten* ganzen Zeitnote, in so fern sich mit deren Tonstufe die betreffende Figur *schliessen* muss, kann nur der irregu-

*) *vide* Band 1. Cap. 13. §. 188.

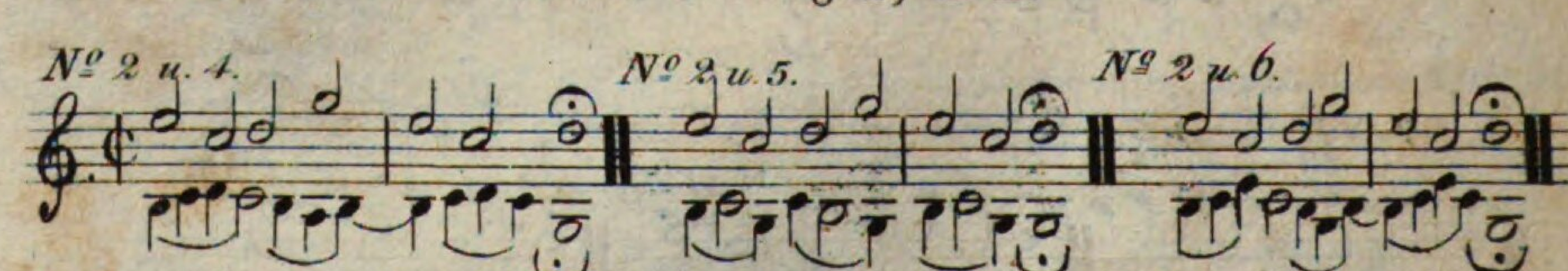
läre, nicht aber der reguläre Durchgang, dagegen aber die harmonische Nebennote, eben sowohl *vorschlagend* wie *nachschlagend*, Statt finden, z. B. 4. 5. 6.



Will man nun diese durchgehenden Noten *an einander reihen*, so kann dies auf folgende Art geschehen, z. B.

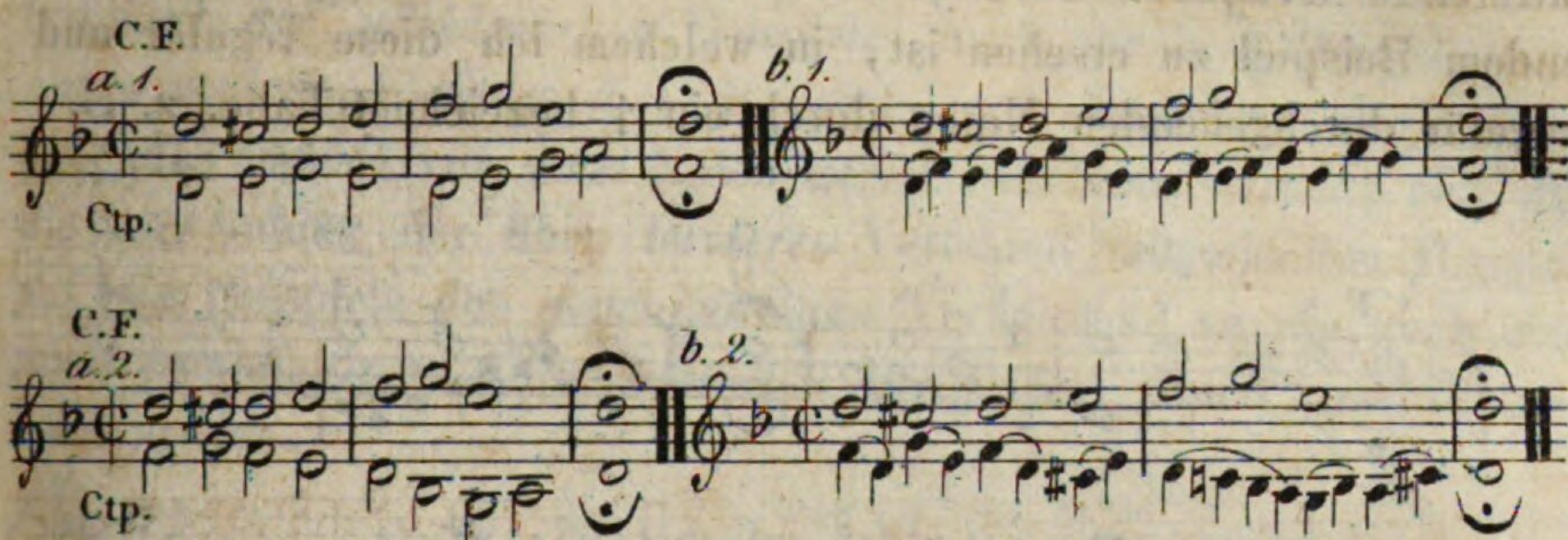


Endlich kann man auch noch die von der schlechten zur guten Taktzeit sich wiederholenden Halbe-Zeitnoten, an den dazu geeigneten Stellen, in *eine Note* vereinigen, z. B.

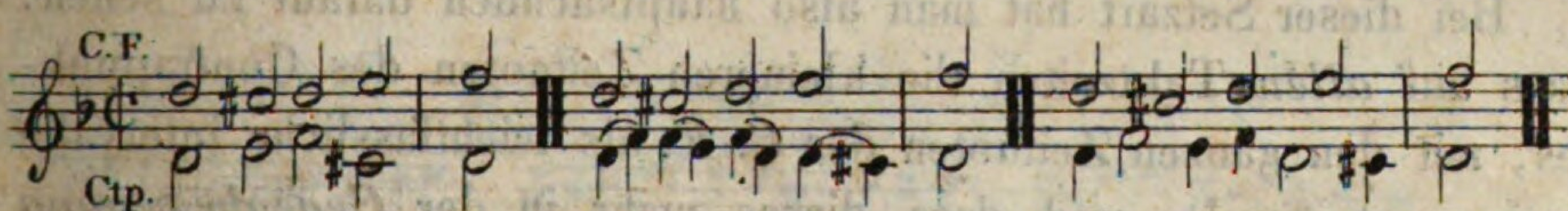


Der Lernende kann noch mehrere Vermischungen ähnlicher Art, sowohl hier, wie bei manchen der noch nachfolgenden Sätze, versuchen, da ich solche, zur Vermeidung zu grosser Weitläufigkeit, nicht weiter vornehmen werde. —

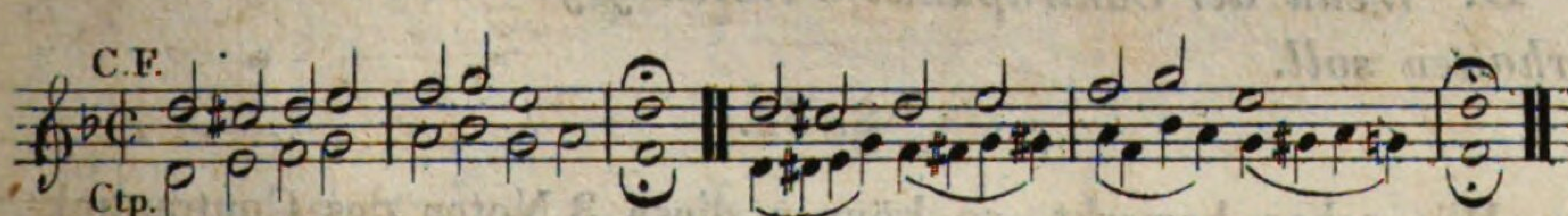
b) Wenn von 2 ganzen Zeitnoten des Contrapunktes, die zweite sich als Ober- oder Untersecunde zur ersten verhält, so kann bei beiden Noten, die Secunde mag aufwärts- oder abwärtsgehend folgen, die harmonische Nebennote, hier gewöhnlich die tonleitermässige Terz, Statt finden, z. B.



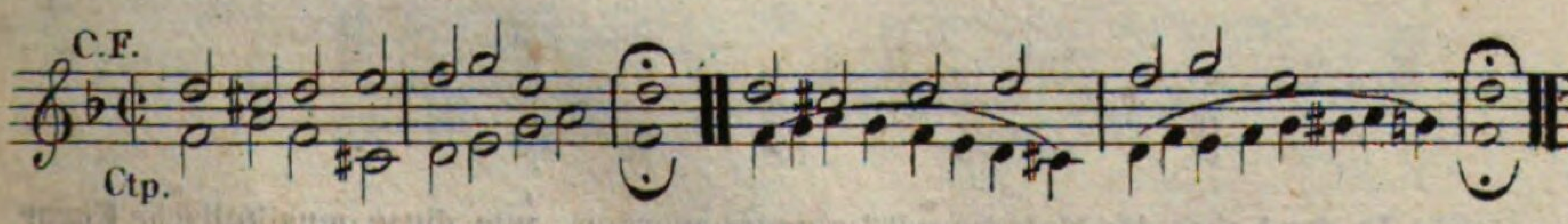
Auch kann bei beiden Noten, nur nicht gerade bei der *anfangenden* Note, der irreguläre Durchgang mit der harmonischen Nebennote abwechseln, und da beide am besten auf *einer Stufe* zusammentreffen, auch eine Bindung derselben Statt finden, z. B.



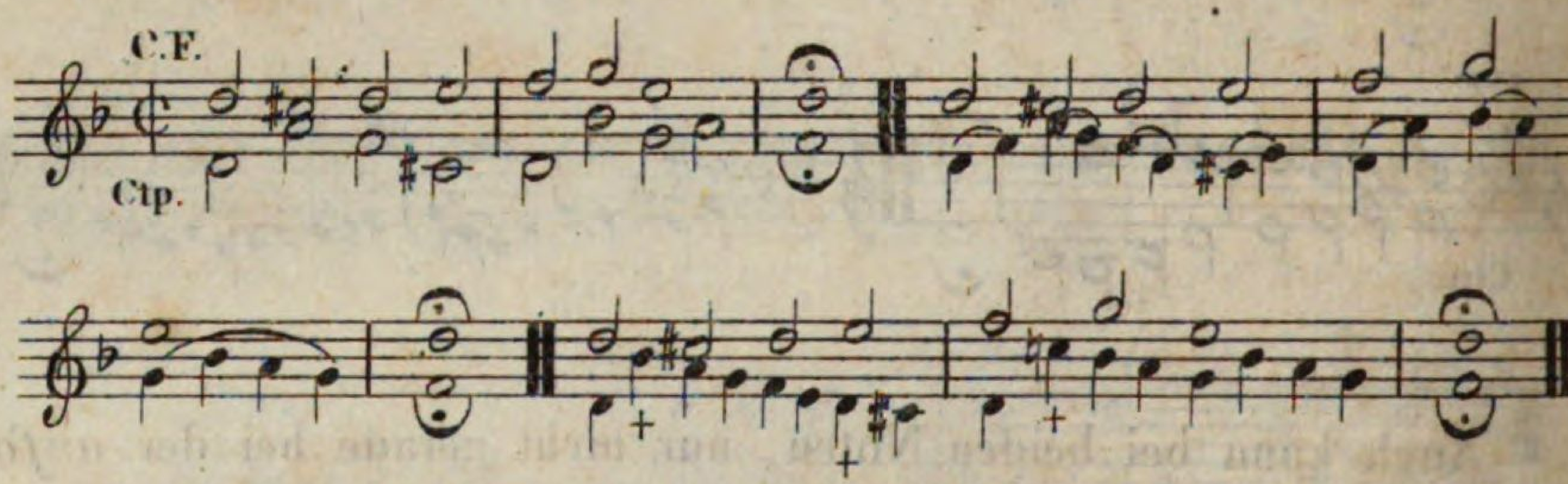
Endlich kann auch bei der Folge zweier *grosser* Secunden, der dazwischen liegende kleine halbe Ton, als durchgehende chromatische Note eingeschaltet werden. z. B.



c) Wenn von 2 ganzen Zeitnoten des Contrapunktes, die zweite sich als obere oder untere Terz gegen die erste verhält, so findet hierbei am besten die *eigentliche durchgehende Note* Statt, z. B.



d) Wenn 2 ganze Zeitnoten des Contrapunktes, in einem grösseren Verhältniss als demjenigen einer *Terz* auf einander folgen, so soll zwar in der Regel die nachschlagende halbe Zeitnote eine *harmonische Nebennote* seyn; sie kann aber auch eine *sprungweise* eintretende *regulär-durchgehende Note*, oder eine *stufenweise* eintretende *irregulär-durchgehende Note* seyn, wie aus nachstehendem Beispiel zu ersehen ist, in welchem ich diese regulär und irregulär durchgehenden Noten durch ein † bezeichnet habe. z. B.



§. 51.

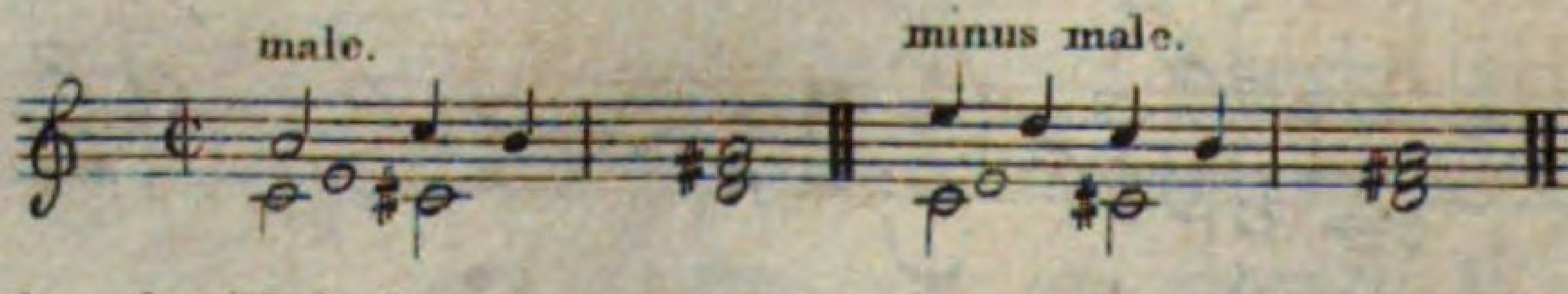
Bei dieser Setzart hat man also hauptsächlich darauf zu sehen: dass auf *allen* Taktzeiten die kleineren Zeitnoten des Contrapunktes, mit den ganzen Zeitnoten des *C. F.* als leichtfassliche Intervalle zusammentreffen *), und dass dieses mehr in der *Gegenbewegung* als in der *geraden Bewegung* geschehe.

II. *Wenn der Contrapunkt* 3 *Noten gegen eine Note des C. F. erhalten soll.*

§. 52.

Wie schon bemerkt, so können diese 3 Noten des Contrapunktes aus einer Halben-Zeitnote und 2 Viertel-Zeitnoten **), oder

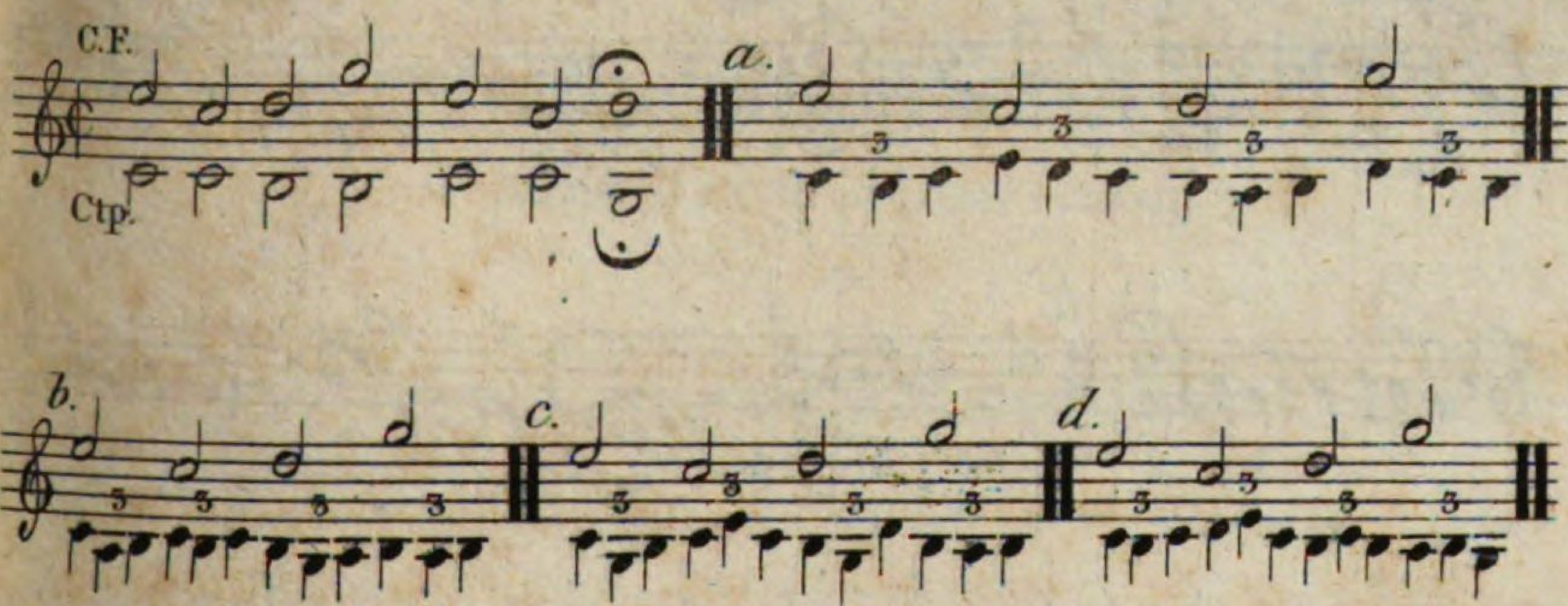
*) Als ein *unfassliches* und eigentlich ganz unpassendes Zusammentreffen, hat man dasjenige der *verminderten Octave* zu betrachten, wenn solche bei der *geraden Bewegung* eintritt, z. B.



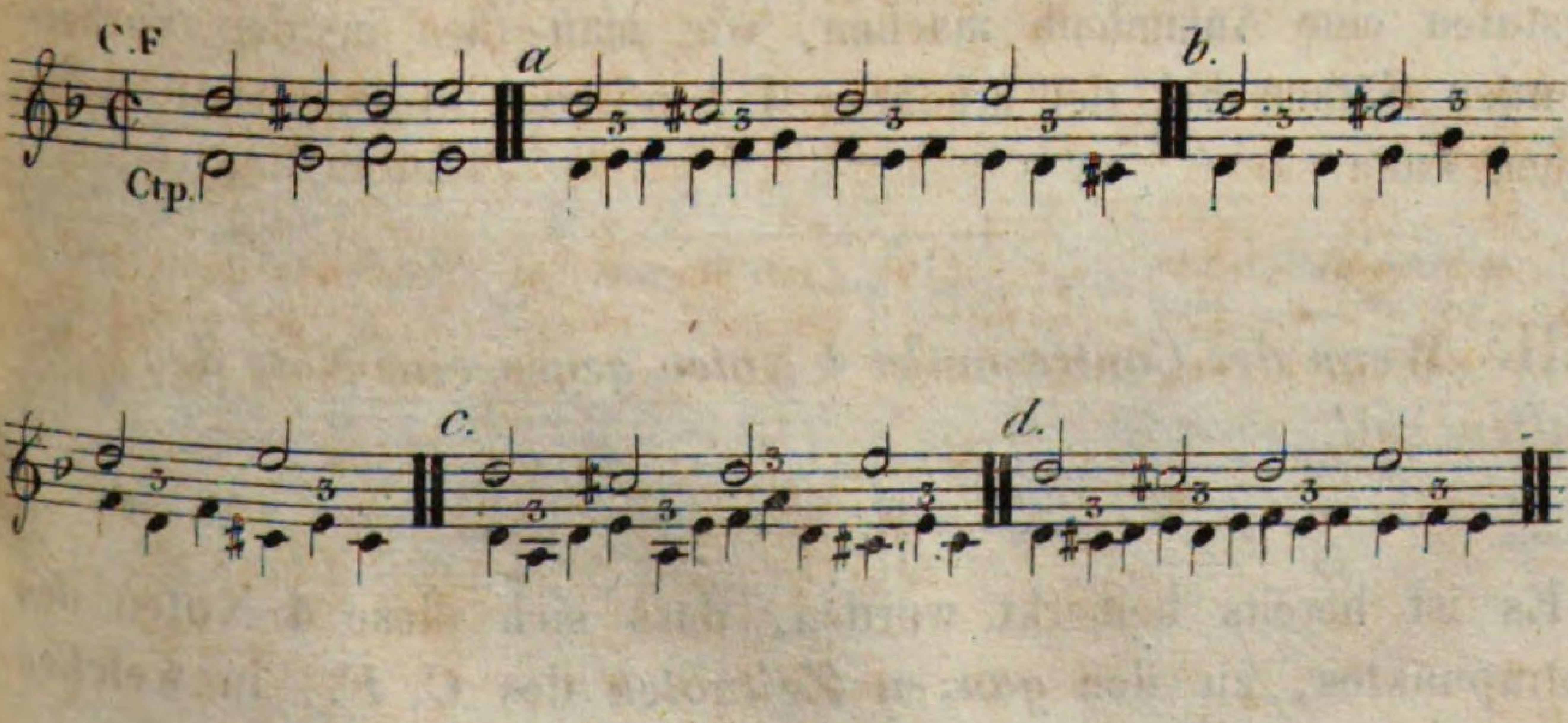
**) In der Lehre der Melodie wird gezeigt werden, wie diese musikalische Figur sowohl als *Dactylus*, wie als *Anapaest* (– ᴗ ᴗ, und ᴗ ᴗ –) erscheinen kann.

auch aus 3 Drittel-Zeitnoten bestehen. Da indessen eine ganze Reihenfolge der nach *ersterer* Art zu bildenden Figuren unstatthaft erscheinen würde, die hier aufzustellenden Beispiele aber stets nur *dieselben Figuren* enthalten sollen, und da sich hierzu die aus 3 Drittel-Zeitnoten zu bildenden Figuren passender zeigen, als die aus ungleichen Noten gebildeten, so werde ich den Contrapunkt der erforderlichen Beispiele, auch nur in 3 *Drittel-Zeitnoten* notiren, übrigens diese Beispiele nach denjenigen der vorhergehenden Setzart von *zwei* Noten gegen *eine* Note ordnen; und will die Anwendung der über *letzteres* Verfahren mitgetheilten Regeln, auf die Beispiele des *gegenwärtigen* Verfahrens, so wie auch eine noch manigfaltigere Aufstellung von Beispielen, dem Lernenden anheim stellen.

1) Wiederholung derselben Note.



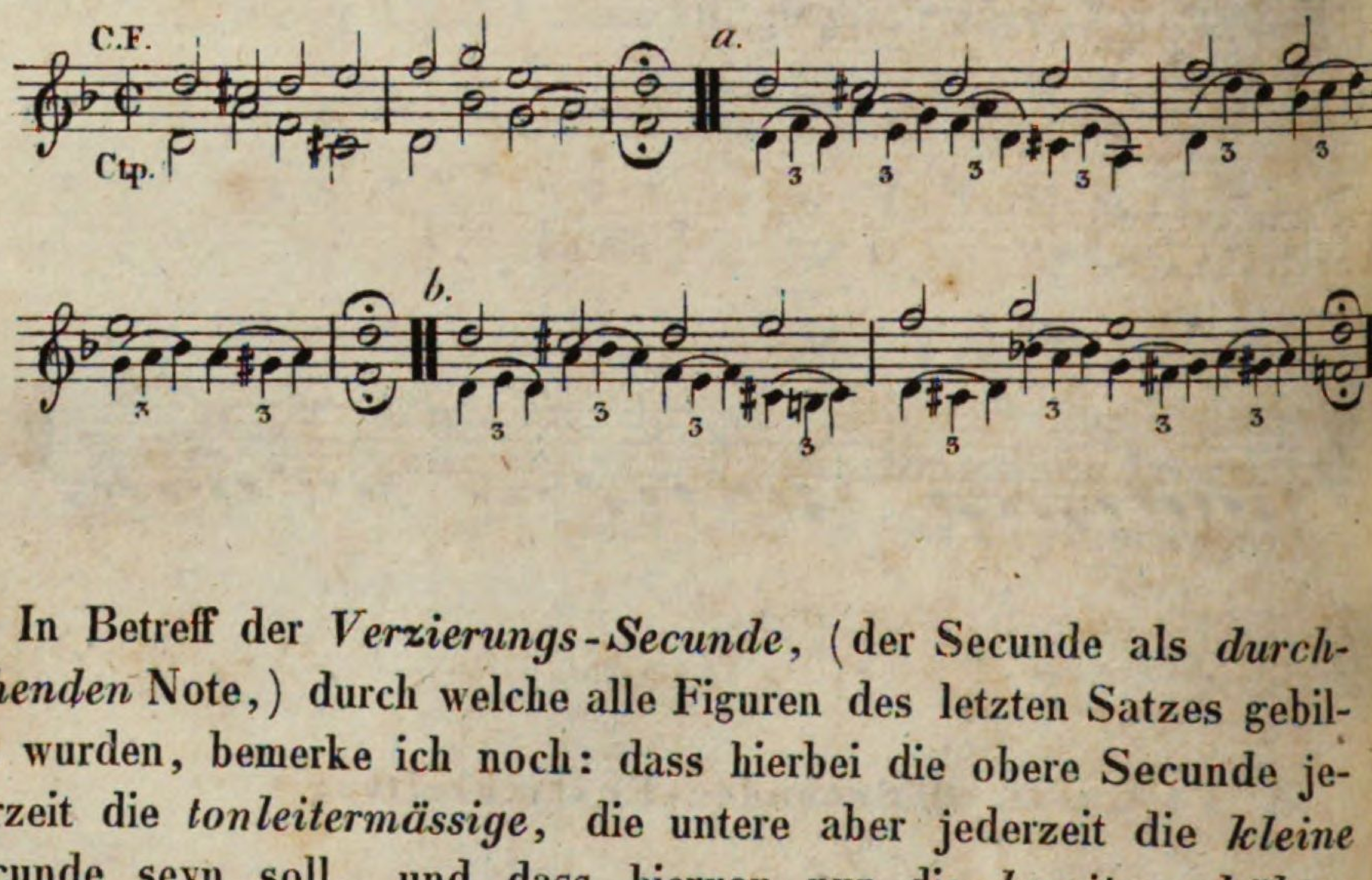
2) Secunden-Fortschreitung.



3) Terzen-Fortschreitung.



4) Fortschreitung in grösseren Intervallen.



In Betreff der *Verzierungs-Secunde*, (der Secunde als *durchgehenden* Note,) durch welche alle Figuren des letzten Satzes gebildet wurden, bemerke ich noch: dass hierbei die obere Secunde jederzeit die *tonleitermässige*, die untere aber jederzeit die *kleine* Secunde seyn soll, und dass hiervon nur die *bereits erhöhten* Tonstufen eine Ausnahme machen, wie man dies in den vorhergehenden Sätzen bei der erhöhten 7. Stufe der Molltonleiter wahrnehmen kann.

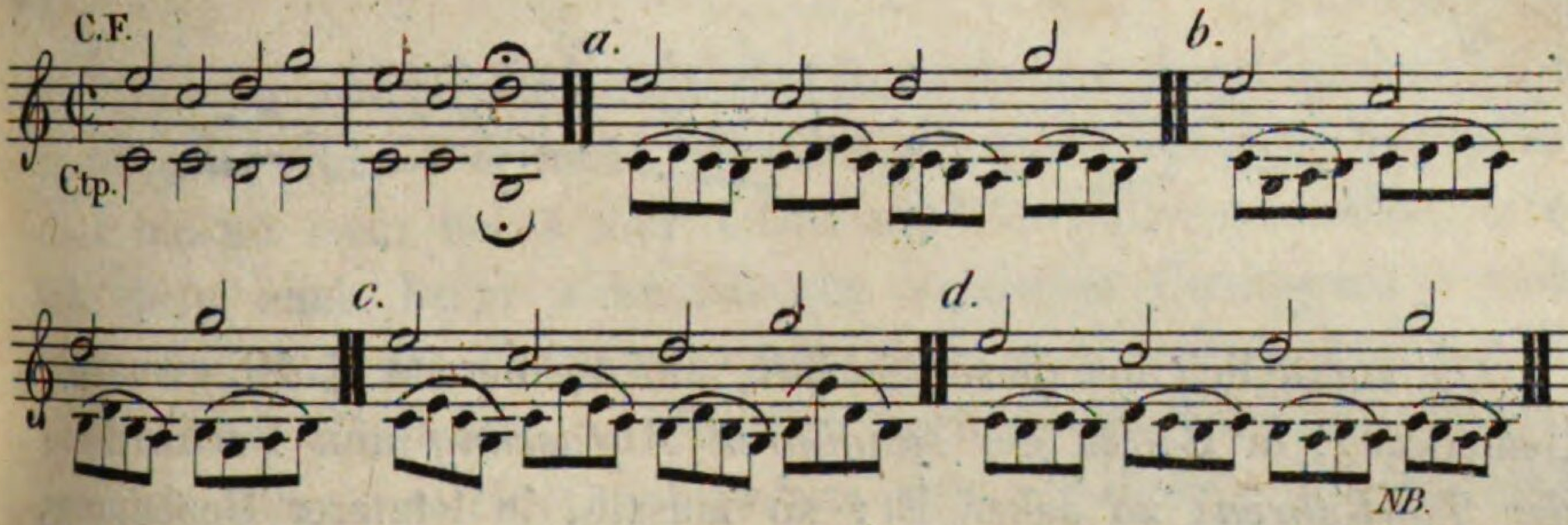
III. *Wenn der Contrapunkt* 4 *Noten gegen eine Note des C. F. erhalten soll.*

§. 53.

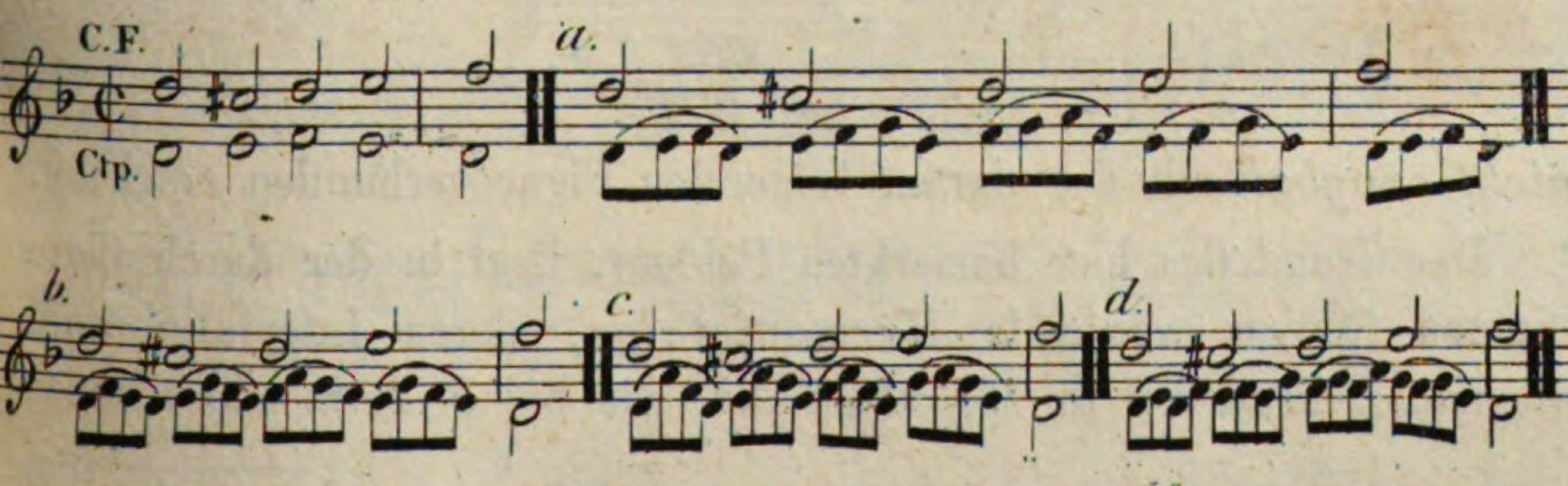
Es ist bereits bemerkt worden, dass sich diese 4 Noten des Contrapunktes, zu den *ganzen Zeitnoten* des *C. F.*, in welchen

dessen Melodie einhergeht, als *Viertel-Zeitnoten* verhalten; und da ich voraussetzen darf, dass der Leser die in den vorhergehenden §§. angeführten Regeln über die Bildung der aus 2 und 3 Noten bestehenden Figuren des Contrapunktes, auch auf die aus *vier Noten* zu bestehenden Figuren anzuwenden wissen wird, so will ich hier ebenfalls nur einige Beispiele dieser Art anführen.

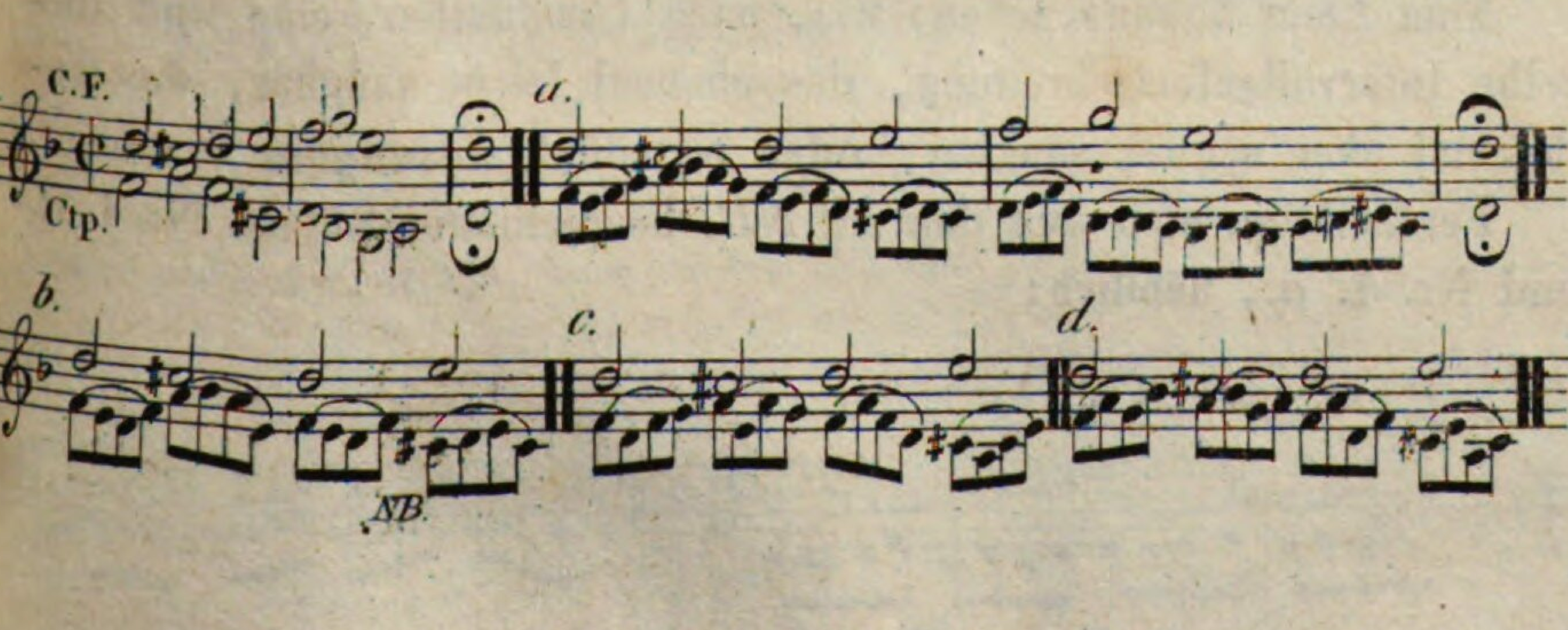
1) Wiederholung derselben Stufe.



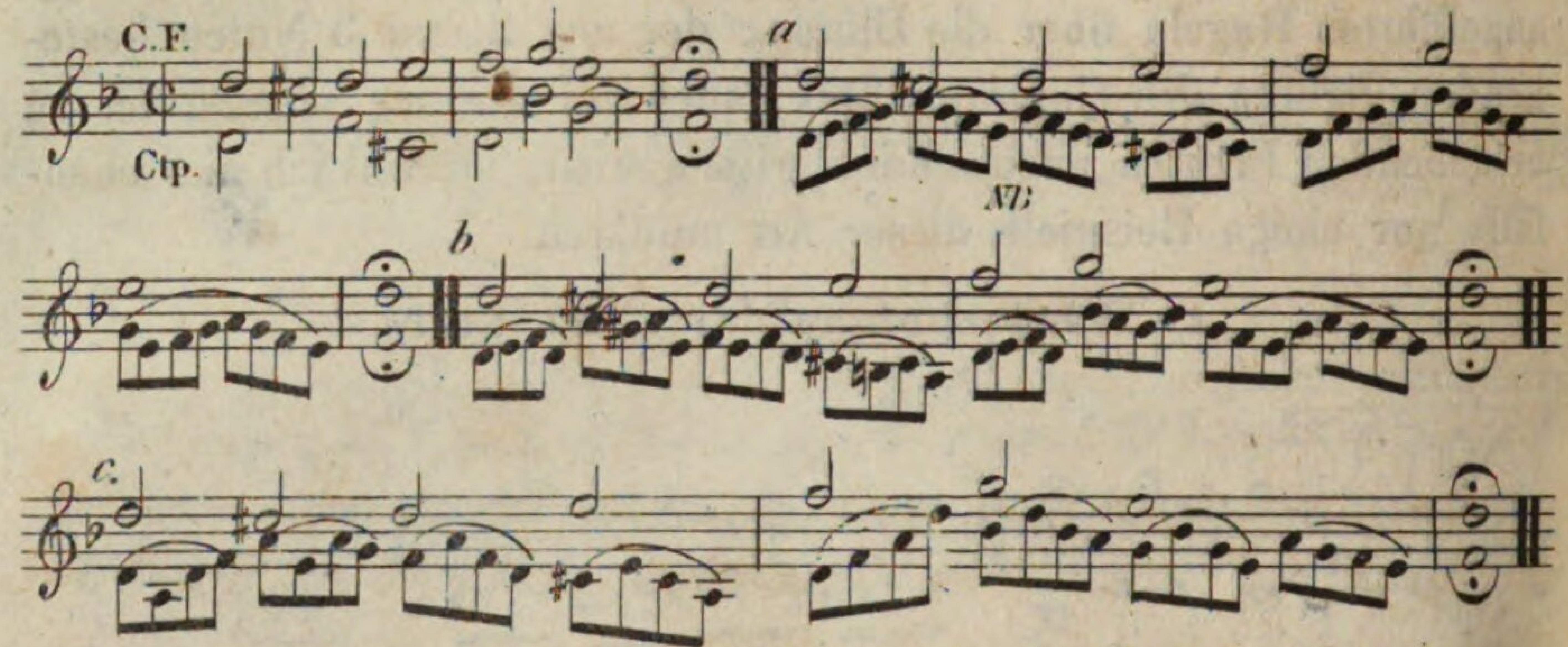
2) Secunden-Fortschreitung.



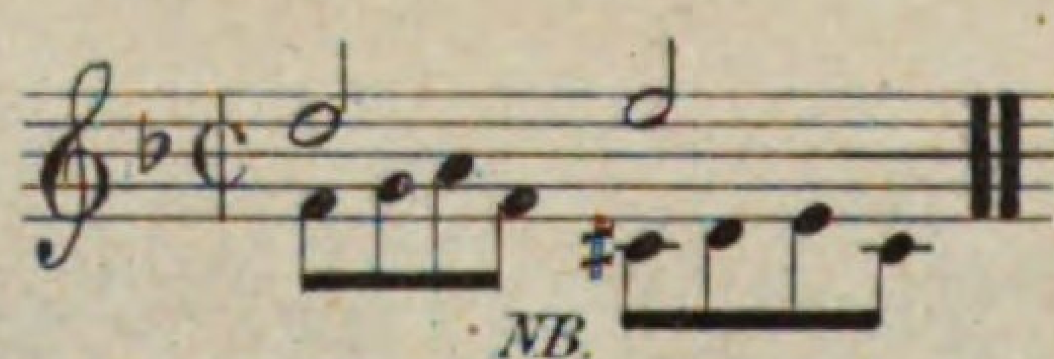
3) Terzen-Fortschreitung.



4) Fortschreitung in grösseren Intervallen.

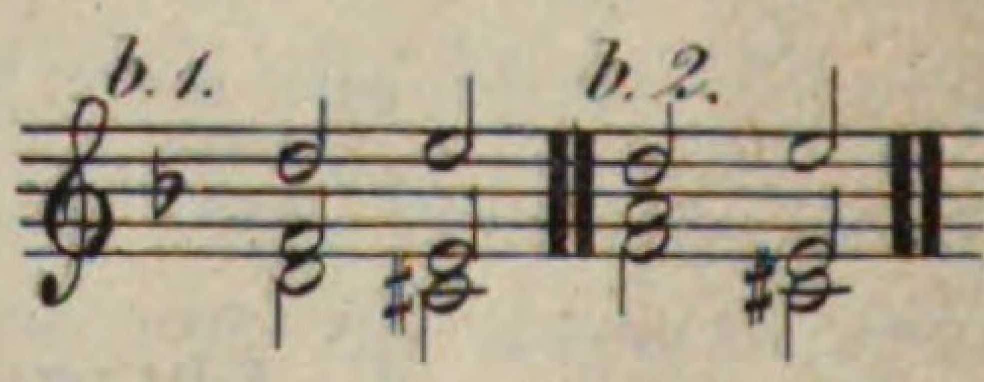


Da vorzüglich bei dieser Setzart, auf die bereits §. 49. gemachte Bemerkung, in Betreff der *sangbaren Abfassung und Verbindung der Tonfiguren*, zu sehen ist; so musste, in letzterer Beziehung, die in Nr. 3. *b.* mit *NB.* bezeichnete Figur so wie bemerkt notirt werden, da sie z. B. auf nachstehend notirte Art



nicht sangbar mit der darauf folgenden Figur verbunden erscheint.

Der Grund des hier bemerkten Fehlers, liegt in der durch diese Figuren fühlbar werdende *Harmoniefolge*, deren Intervalle wohl wie nachstehend bei *b.* 1., nicht aber wie bei *b.* 2. in einer sangbaren Verbindung erscheinen, z. B.



Man kann hieraus sehen: wie, nach Umständen, eine und dieselbe Intervallenfortschreitung, das einemal leicht sangbar, das anderemal aber schwer sangbar, oder eigentlich *unsangbar* erscheint.

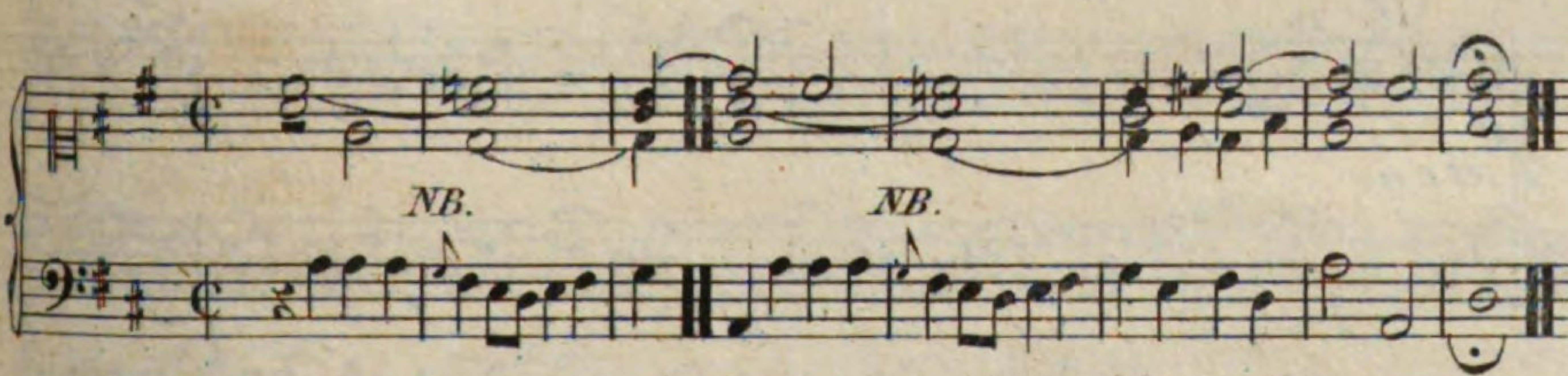
Ferner kann man aus den mit *NB.* bezeichneten Sätzen Nr. 1. *d.* und Nr. 4. *a.*, nämlich:



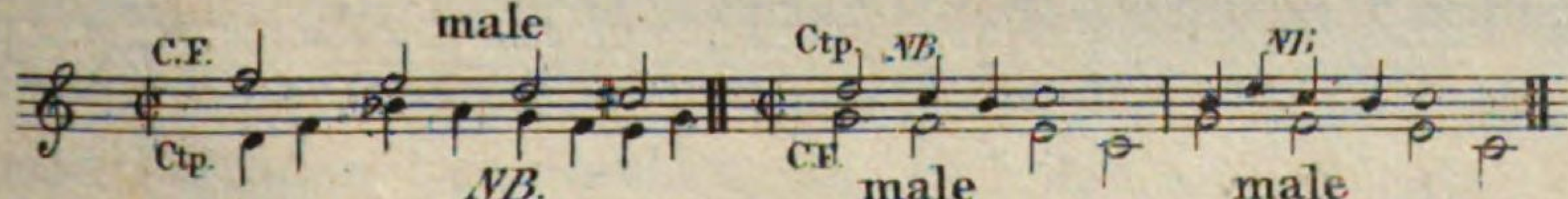
wo die als Viertel-Zeitnote in gerader Bewegung anschlagende *Quinte* als *irregulärer Durchgang* erscheint, entnehmen: dass ein Quintensatz dieser Art nie fehlerhaft zu nennen ist, selbst wenn beide Stimmen *offenbare* Quintenfolgen dieser Art machen, z. B.



Und hieraus ist ferner zu entnehmen: dass wenn *solche Quintenfolgen* schon bei *zwei* Stimmen als ganz fehlerfrei erscheinen, dies um so mehr bei 3 und 4 Stimmen der Fall seyn muss; daher ich denn auch bei'm mehrstimmigen verzierten Contrapunkte nicht weiter hierauf zurückkommen werde; hier aber noch bemerken will: dass manche Tonlehrer, welche sich zugleich als Tonsetzer bekannt gemacht haben, solche Quintenfolgen sich nur *dann* erlauben, wenn sie die betreffende Quinte als einen *Vorschlag* mittelst einer kleinen Note notiren, wie dies z. B. *Albrechtsberger* in einer recht guten Orgelfuge **) auf nachstehend bemerkte Art gethan hat:



*) Als *Halbe-Zeitnoten* erscheinen solche Quintenfolgen des zweistimmigen Satzes aber fehlerhaft, z. B.



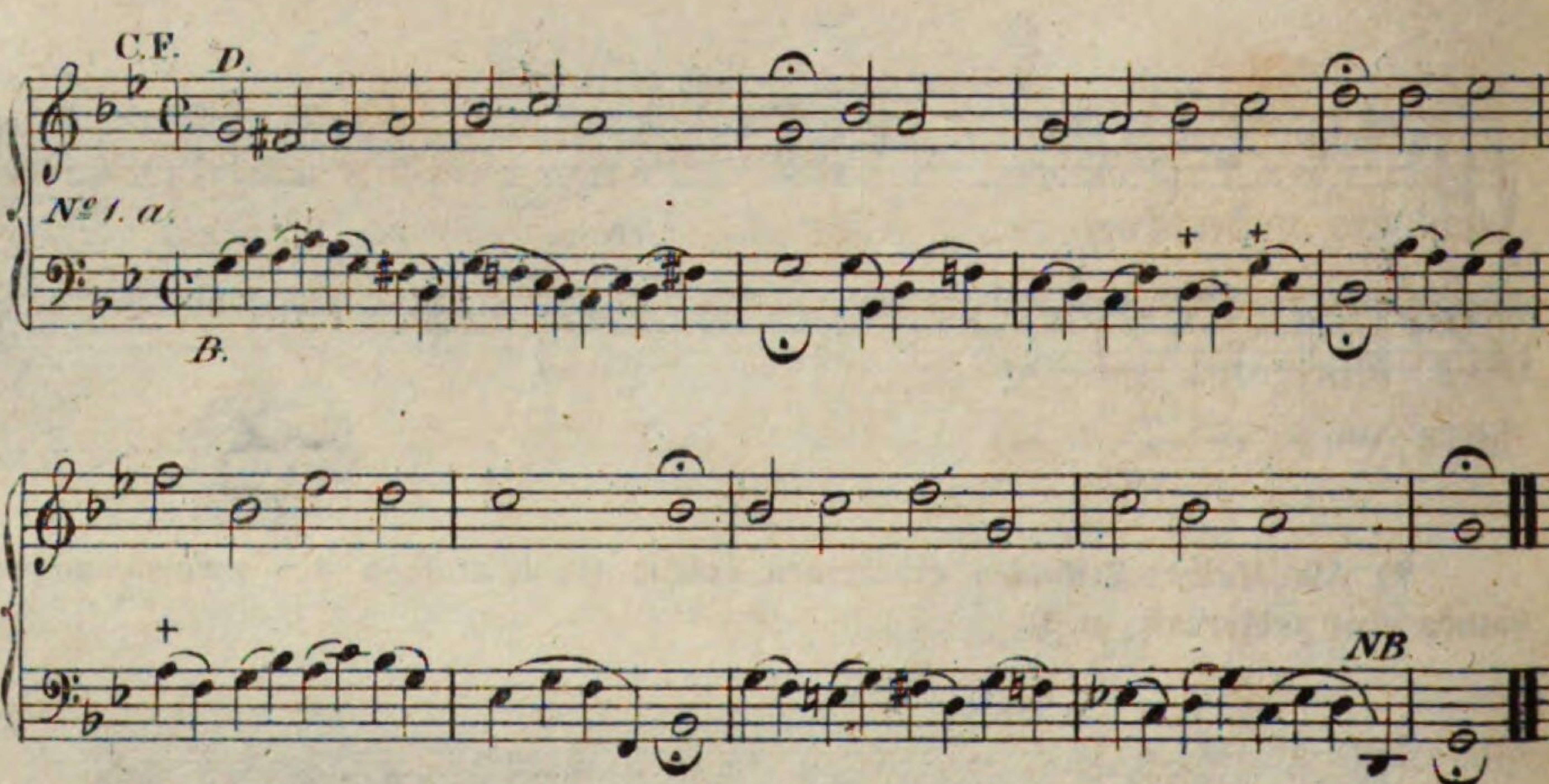
**) *vide* dessen Lehrbuch zur Komposition, Leipzig 1790. pag. 294, Takt 2 u. 3 und weiter unten pag. 296, kurz vor dem Schlusse.

B. Uebungen im einfachen ungleichen oder verzierten Contrapunkte mit 2 Stimmen.

I. *Mit 2 Noten des Contrapunktes gegen eine Note des C. F.*

§. 54.

Da ich es für gut halte, wenn man der Abfassung eines *verzierten* Contrapunktes, diejenige eines bereits bestehenden *gleichen* Contrapunktes zu Grunde legt *), so werde ich zu nachstehenden Uebungen, den einen oder den andern der vorhergehenden Choräle des *zweistimmigen gleichen Contrapunktes* wählen, um zu zeigen: wie man den einmal bestehenden Gang eines *gleichen* Contrapunktes, zu einem *ungleichen* Contrapunkte von 2, 3 und 4 Noten umzuändern hat. Da es aber zu umständlich seyn würde, die nunmehr aufzustellenden Uebungen, für *alle* zweistimmigen Zusammensetzungen zu notiren, welche ich §. 44. angeführt habe; so will ich nur einige derselben hierzu benutzen, die Anwendung der übrigen aber dem Lernenden anheim stellen.



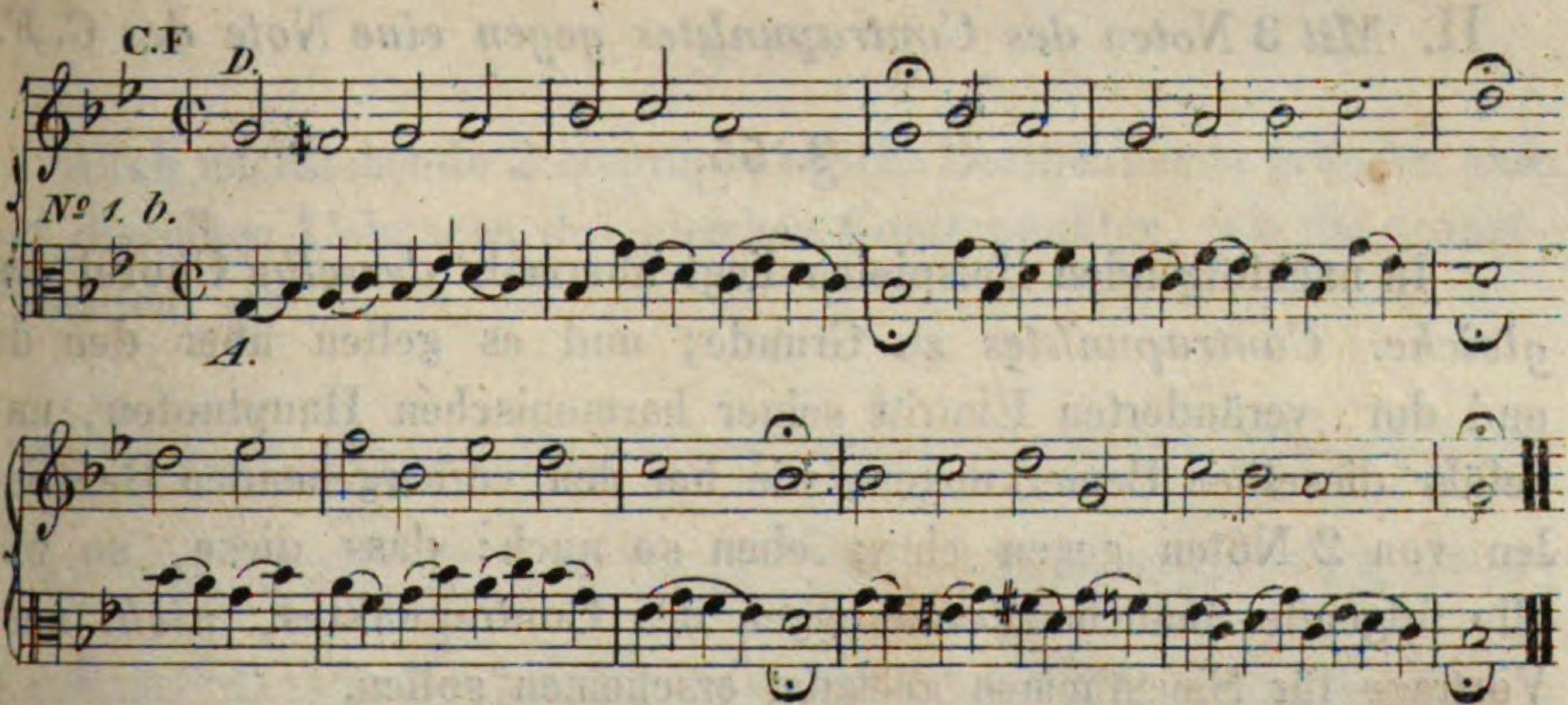
Das ist nun das erste Beispiel der vorhergehenden Uebungen im *gleichen* Contrapunkte (*vide* pag. 82), welches dahin verändert worden ist: dass die Verzierungsnote überall wo es die Stimmführung gestattete, der harmonischen Hauptnote in gleicher Notengrösse *nachschlägt*, wodurch denn beide als Halbe-Zeitnoten erscheinen; und ich bemerke nur noch: dass ich an denjenigen Stellen,

*) Man wolle sich hierbei der im 48. §. in dieser Beziehung ausgesprochenen Bemerkung erinnern.

wo die Verzierungsnote, der besseren Stimmführung wegen, der harmonischen Hauptnote *vorschlagen* musste, sie mit einem † bezeichnet habe. —

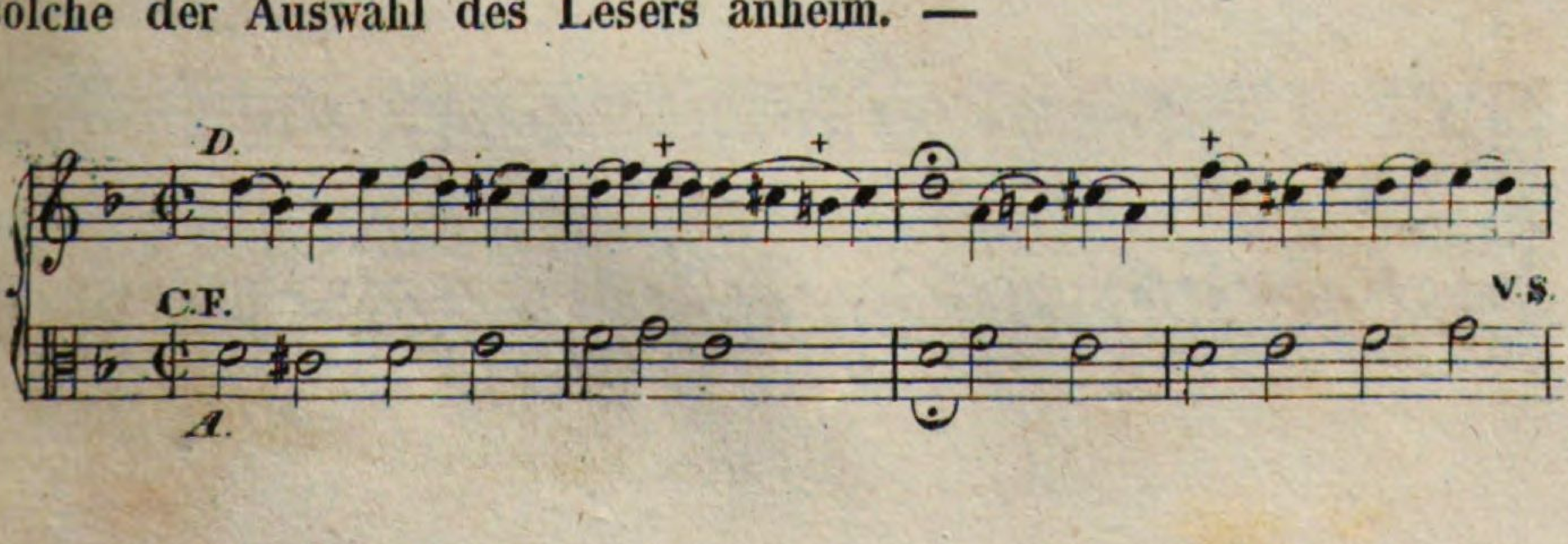
Wegen der am Schlusse herunterschlagenden Octave bemerke ich, dass solche der Beibehaltung des Schlusstones wegen nothwendig wurde. — Dass übrigens ein solcher auf diese Weise abgefasster ungleicher Contrapunkt *nicht* zum Vortrage für *Singstimmen* geeignet erscheinen soll, versteht sich wohl von selbst. —

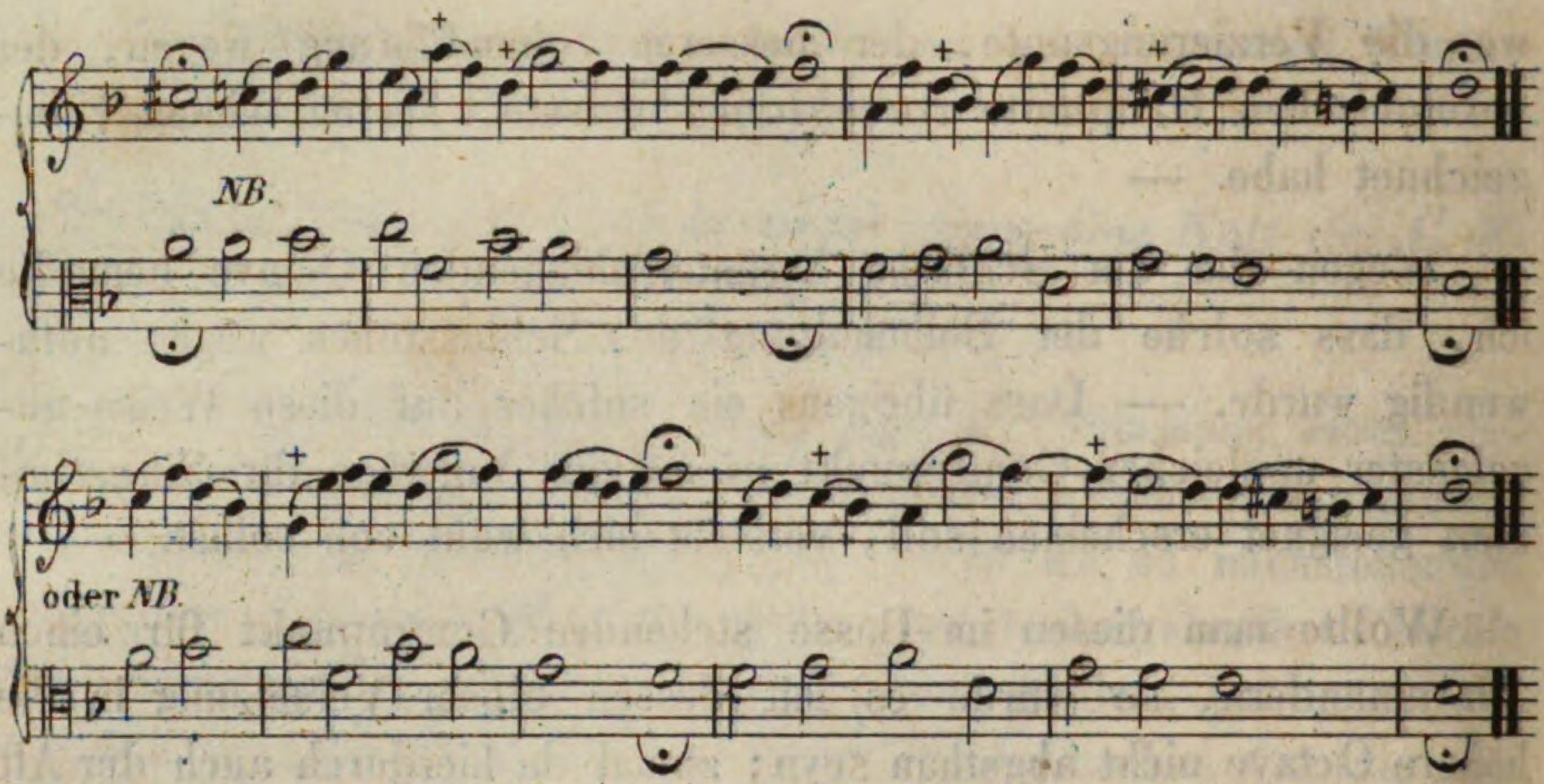
Wollte man diesen im Basse stehenden Contrapunkt für einen *Alt* umändern, so würde es mit dessen bloser Versetzung in die höhere Octave nicht abgethan seyn; zumal da hierdurch auch der Alt den Diskant übersteigen würde, was wohl in der Mitte eines Satzes, nicht aber bei'm Anfange desselben gut zu heissen wäre. —
Dieser Contrapunkt würde daher für den Alt ungefähr auf nachstehende Art umgeändert werden müssen:



Nachstehender Choral enthält den unter Nr. 7. der vorhergehenden Uebungen (pag. 85.) in der Oberstimme liegenden Contrapunkt auf gleiche Weise verziert, wie dies bei Nr. 1. (pag. 82.) mit dem im Basse liegenden Contrapunkte der Fall war. —

Die beiden letzten Absätze habe ich zweimal notirt, und stelle solche der Auswahl des Lesers anheim. —

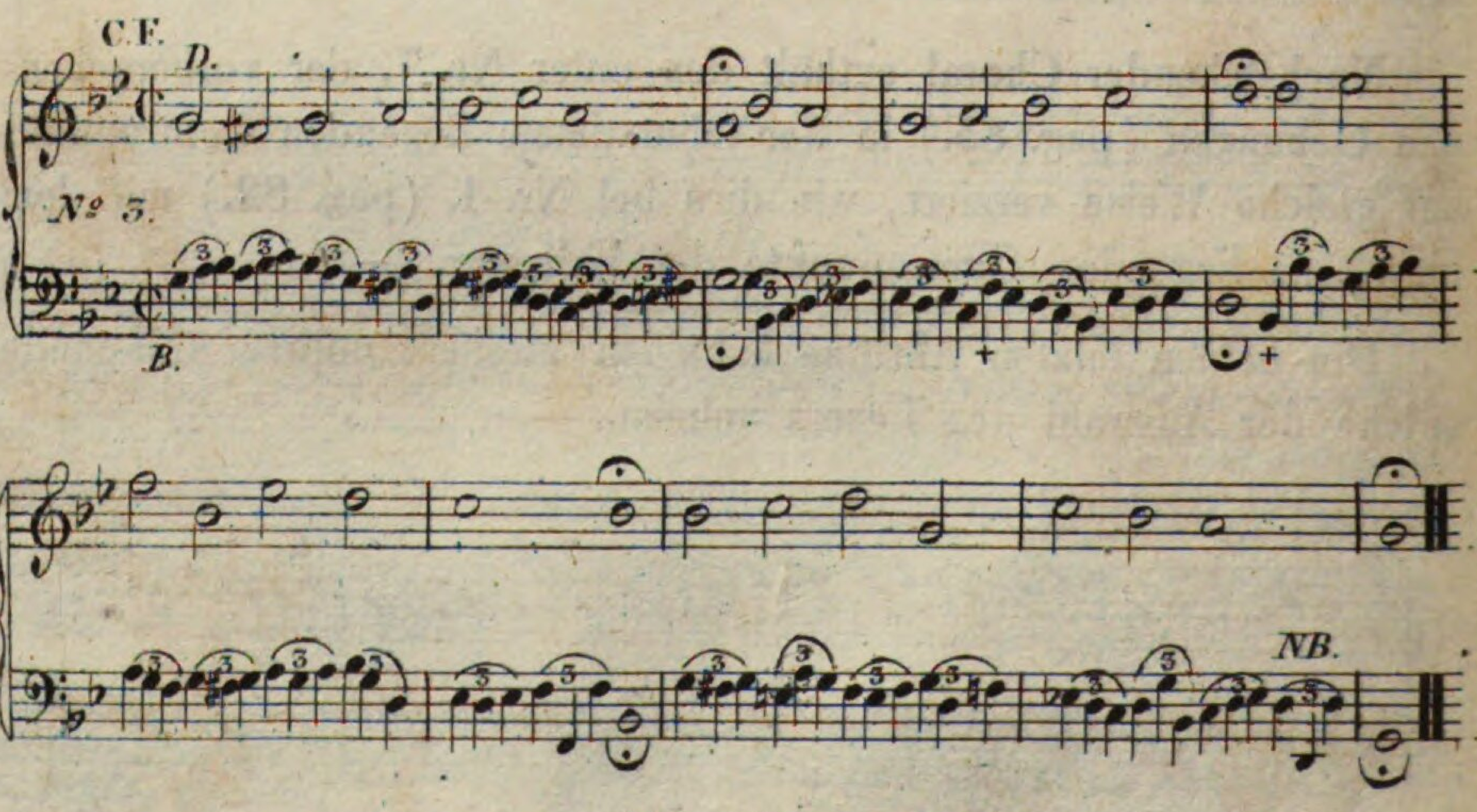


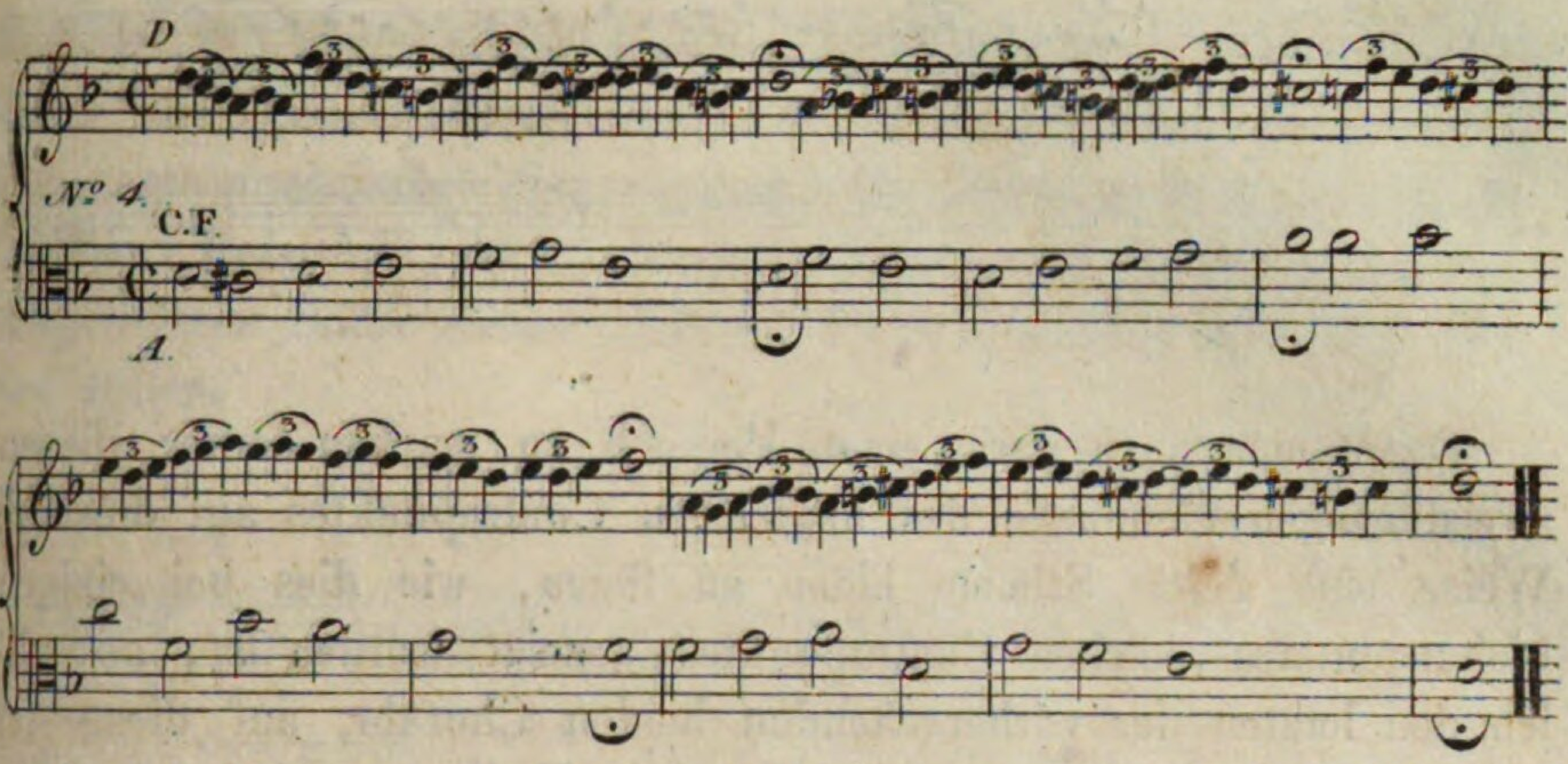


II. *Mit 3 Noten des Contrapunktes gegen eine Note des C. F.*

§. 55.

In nachfolgenden Beispielen liegt abermals *derselbe* Choral des *gleichen Contrapunktes* zu Grunde; und es gelten über den da und dort veränderten Eintritt seiner harmonischen Hauptnoten, ungefähr dieselben Bemerkungen, wie bei den vorhergehenden Beispielen von 2 Noten gegen eine; eben so auch: dass diese, so wie alle folgende ähnliche Verzierungen des Contrapunktes, *nicht* zum Vortrage für Singstimmen geeignet erscheinen sollen.

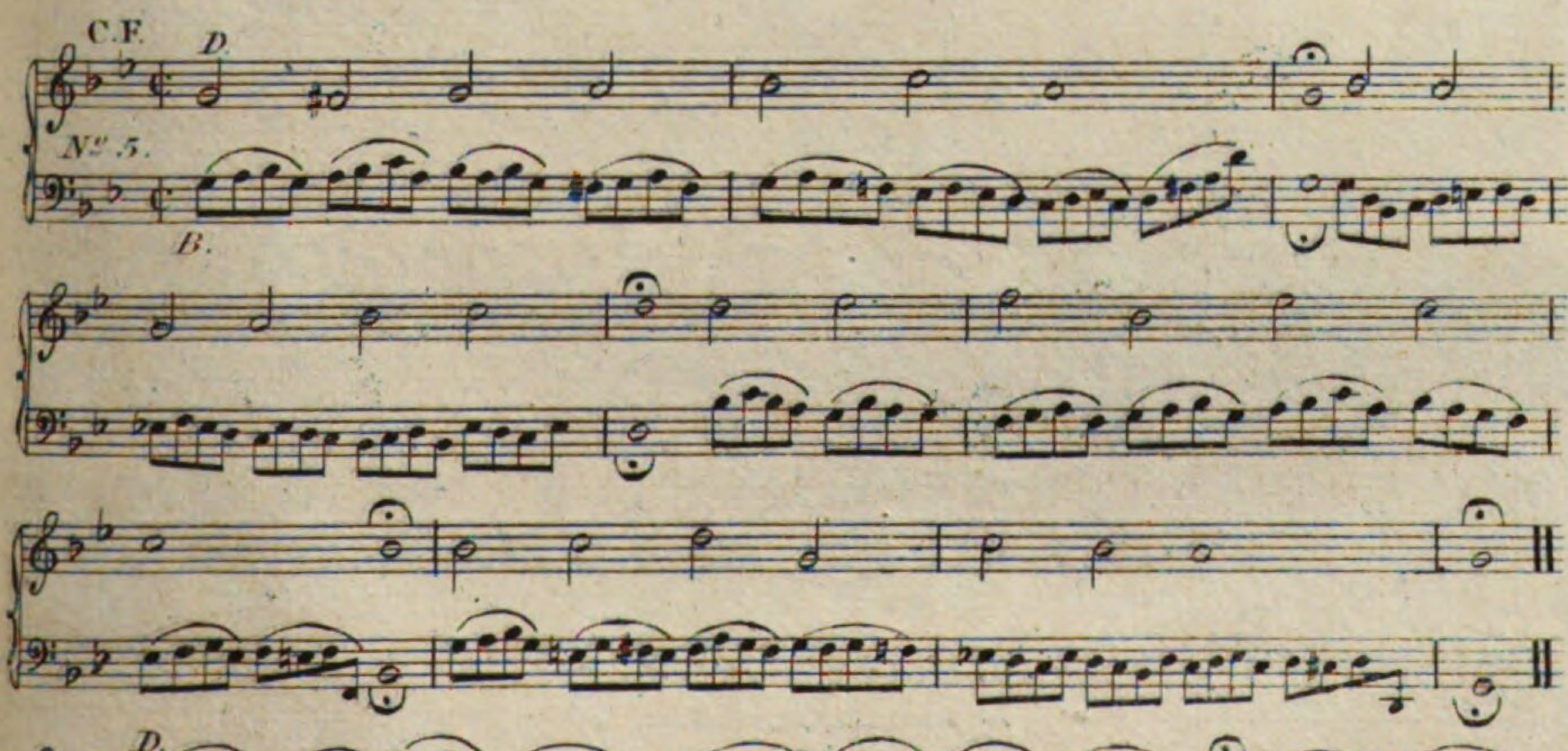


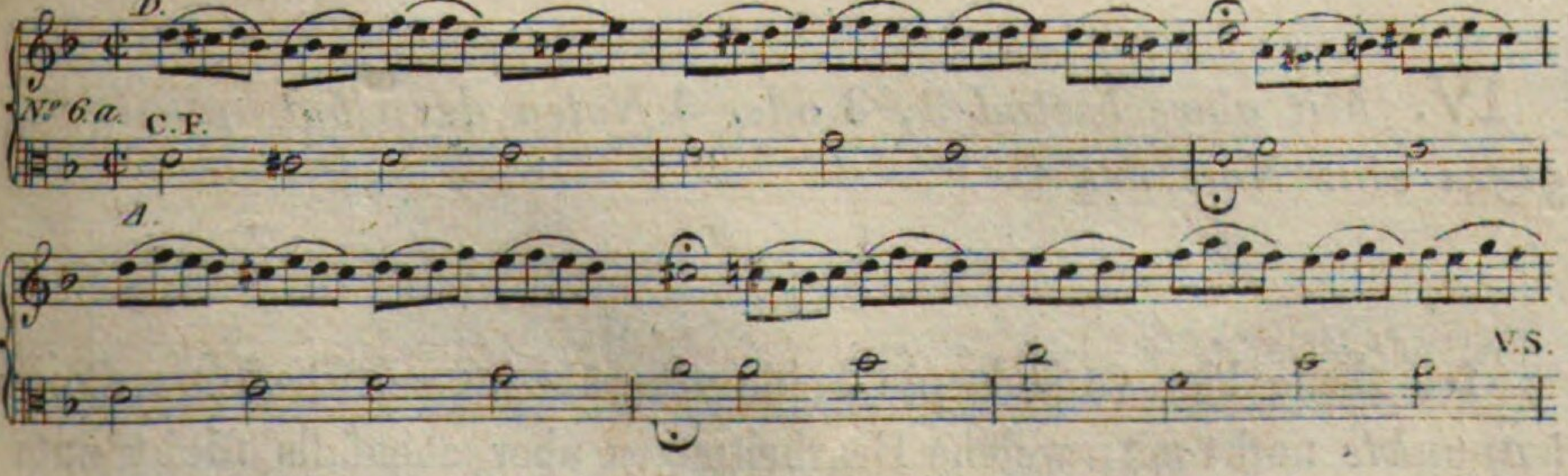


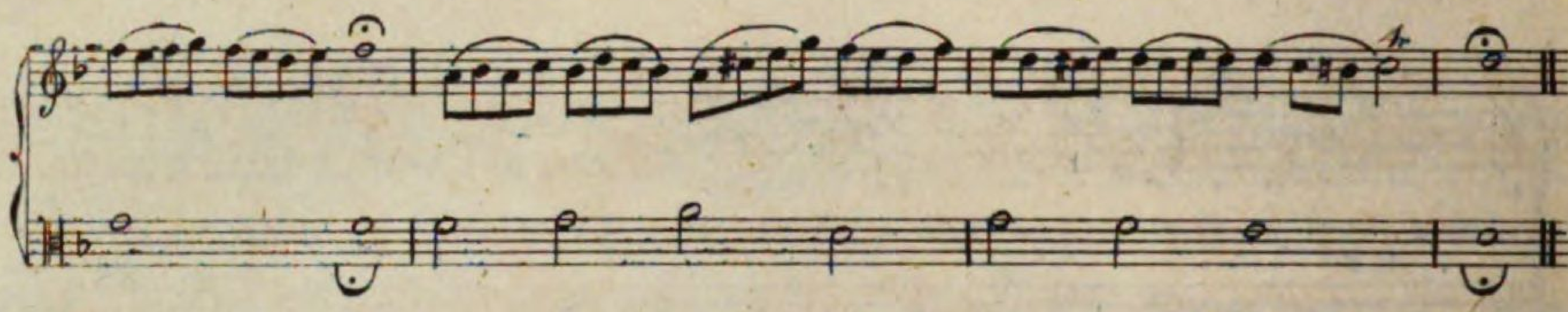
III. *Mit 4 Noten des Contrapunktes gegen eine Note des C. F.*

§. 56.

Auch nachstehende 2 contrapunktische Bearbeitungen gründen sich auf dieselben Uebungen des gleichen Contrapunktes, wie die vorhergehenden. —







Damit man auch darin einen Versuch zu machen lerne: diesen zweistimmigen Uebungen des ungleichen Contrapunktes auf dieselbe Weise eine *dritte* Stimme hinzu zu fügen, wie dies bei einigen Uebungen des gleichen Contrapunktes gezeigt worden ist, so will ich den letzten der vorhergehenden beiden Choräle, auf diese Art behandelt hierher setzen, und diejenigen Stellen, wobei der Gang des Basses, wegen *bleibender* Verzierung der Oberstimme, in etwas geändert werden muss, mit *NB.* bezeichnen.

No 6.b.

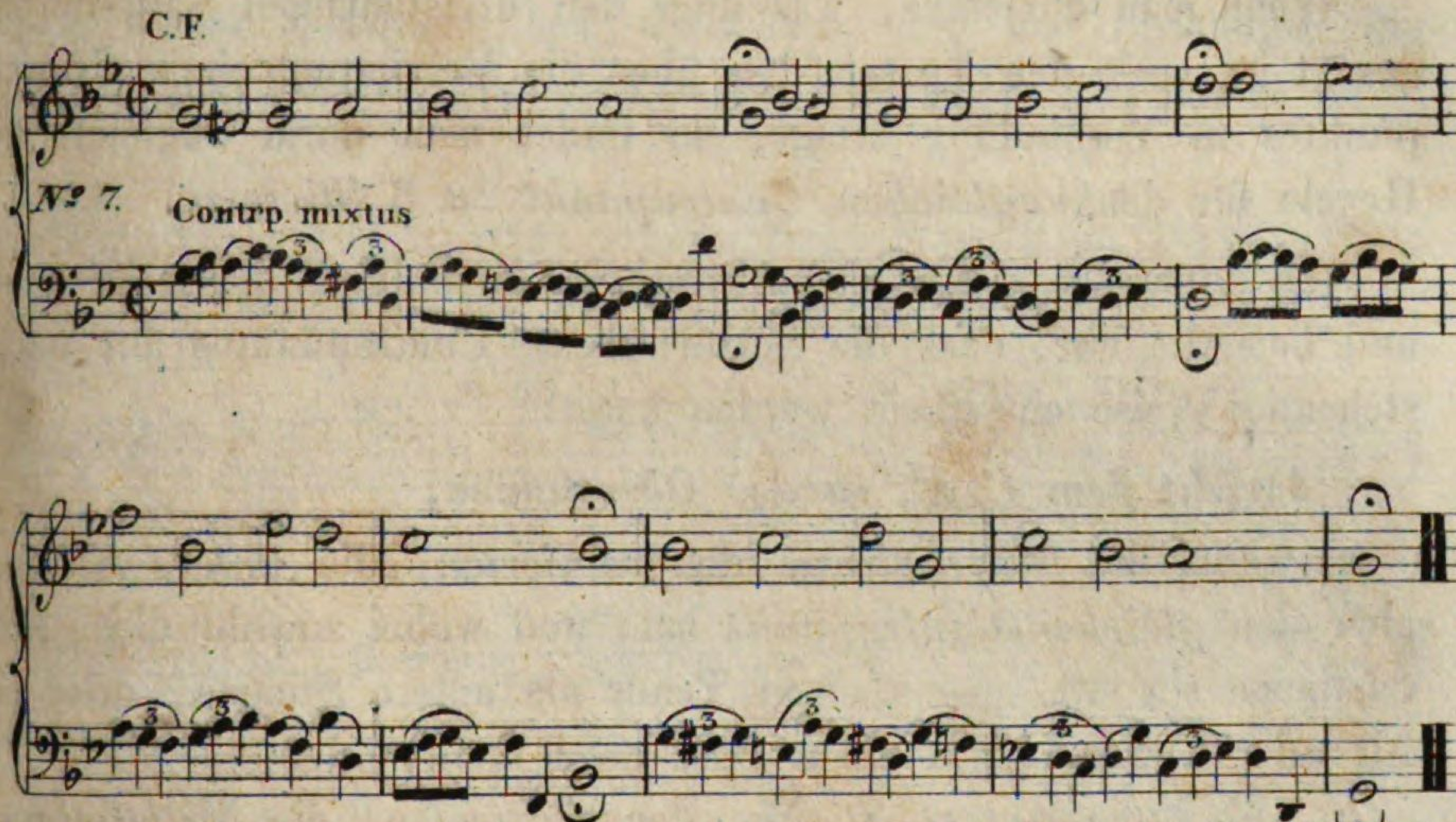


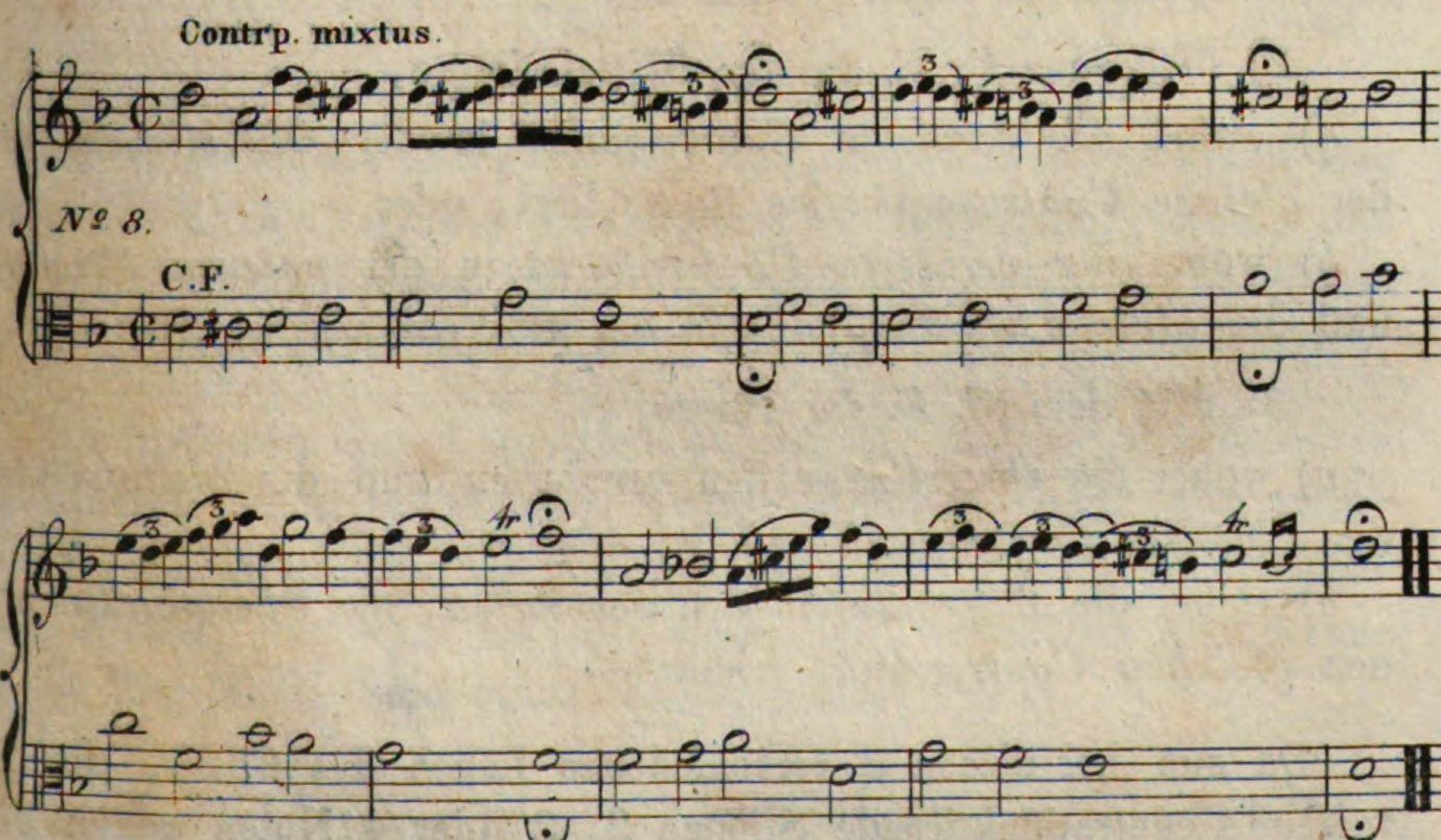
IV. *Mit abwechselnd 2, 3 oder 4 Noten des Contrapunktes, gegen eine Note des C. F.*

§. 57.

Ich theile hier vorstehende beide Choräle im *vermischten Contrapunkte* notirt mit, welche Bearbeitungen aber ebenfalls nicht zum

Vortrage für Singstimmen geeignet erscheinen; so wie denn auch weder die gegenwärtigen noch die Mehrzahl der vorhergehenden contrapunktischen Sätze gerade als *Muster*, sondern nur als *trockne Beispiele* zur Abfassung *besserer* und namentlich *gesangvollerer Sätze dieser Art des Contrapunktes* betrachtet werden sollen.





Zweiter Abschnitt

des zweiten Capitels.

Vom einfachen ungleichen Contrapunkte mit 3 Stimmen.

§. 58.

Wenn man dasjenige, was über den dreistimmigen Satz bereits gesagt ist, mit den Vorschriften über die Verzierung eines Contrapunktes in Verbindung bringt, so findet man darin zugleich die Regeln für den *ungleichen Contrapunkt zu* 3 *Stimmen.*

Ich unterlasse daher eine wiederholte Aufstellung dieser Regeln, und bemerke nur, dass die Setzart dieses Contrapunktes auf nachstehende Weise eingetheilt werden kann:

1) *Mit dem C. F. in der Oberstimme,*

a) wobei die *Mittelstimme* den *verzierten*, die *untere Stimme* aber den *gleichen Contrapunkt* hat; und wobei sowohl diese Mittelstimme ein Alt, gegen einen Tenor als untere Stimme, oder ein Alt oder Tenor, gegen einen Bass seyn kann; oder

b) wobei die *untere Stimme* den *verzierten*, die *Mittelstimme* aber den *gleichen Contrapunkt* hat.

2) *Mit dem C. F. in der Mittelstimme,*

a) wobei der *verzierte Contrapunkt* in der *Oberstimme* und der *gleiche Contrapunkt* im *Basse* liegt; oder

b) wobei der *verzierte Contrapunkt* in der *unteren Stimme*, und der *gleiche Contrapunkt* in der *Oberstimme* liegt.

3) *Mit dem C. F. im Basse,*

a) wobei die *Oberstimme* den *verzierten* und die *Mittelstimme* den *gleichen Contrapunkt* erhält, oder

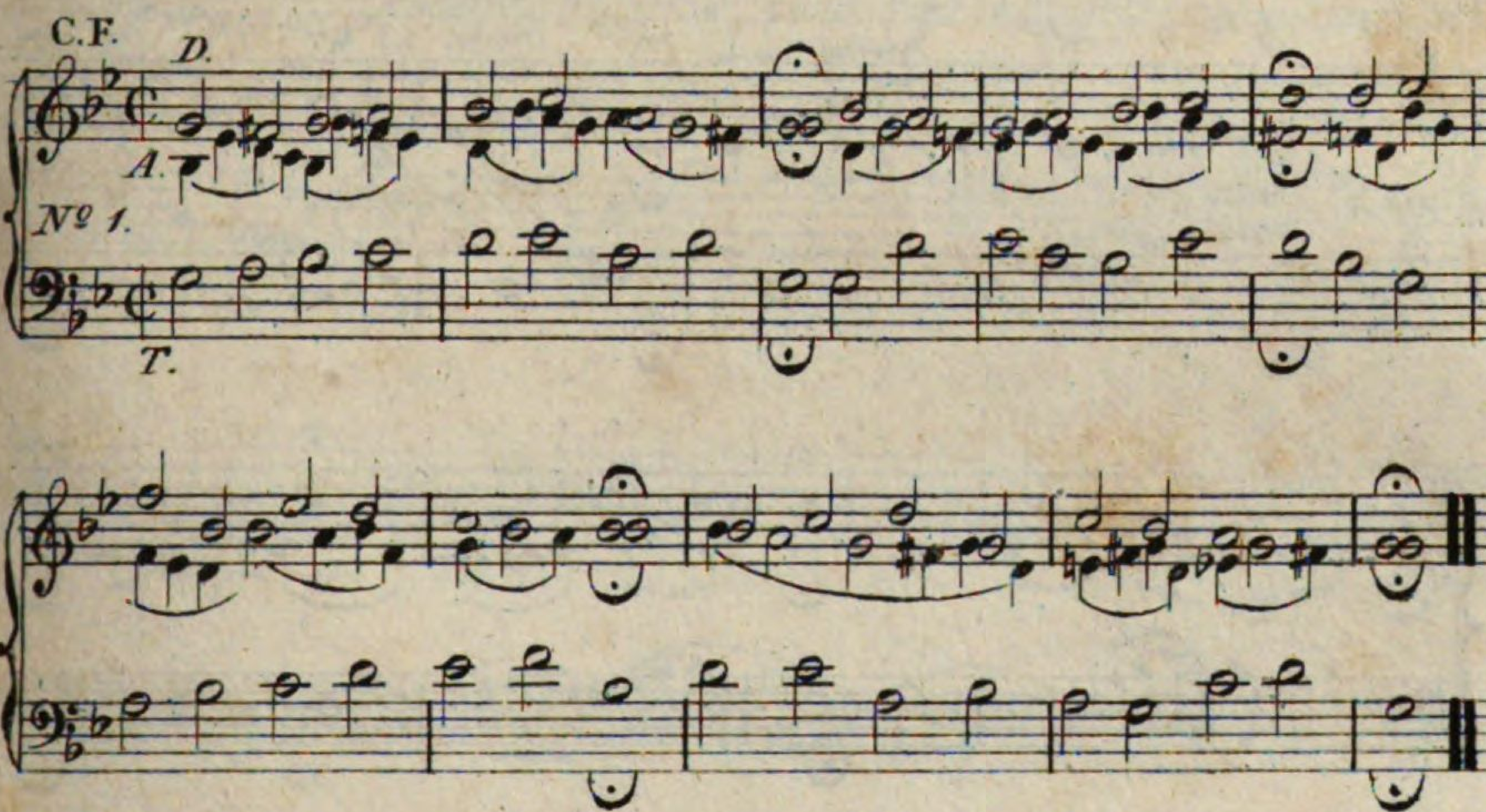
b) wobei die *Mittelstimme* den *verzierten*, die *Oberstimme* aber den *gleichen Contrapunkt* erhält. —

Da nun bei diesen 3 verschiedenen Lagen des *C. F.*, die betreffende contrapunktirende Stimme 2, 3 oder 4 Noten gegen *eine* Note des *C. F.* erhalten kann, so entstehen hieraus abermals verschiedene Uebungen, deren Anzahl sich ausserdem noch dadurch vergrössern lässt, dass sich die beiden contrapunktirenden Stimmen, figurenweise oder taktweise, in den *verzierten Contrapunkt* theilen können; so wie denn auch noch dadurch eine weitere Mannigfaltig-

keit erzeugt werden kann, dass man den contrapunktirenden Stimmen entweder gleichzeitig *einerlei* Verzierungsnoten (entweder 2, 3 oder 4 Noten gegen *eine* Note des *C. F.*), oder abwechselnd bald diese bald jene Art derselben gibt.

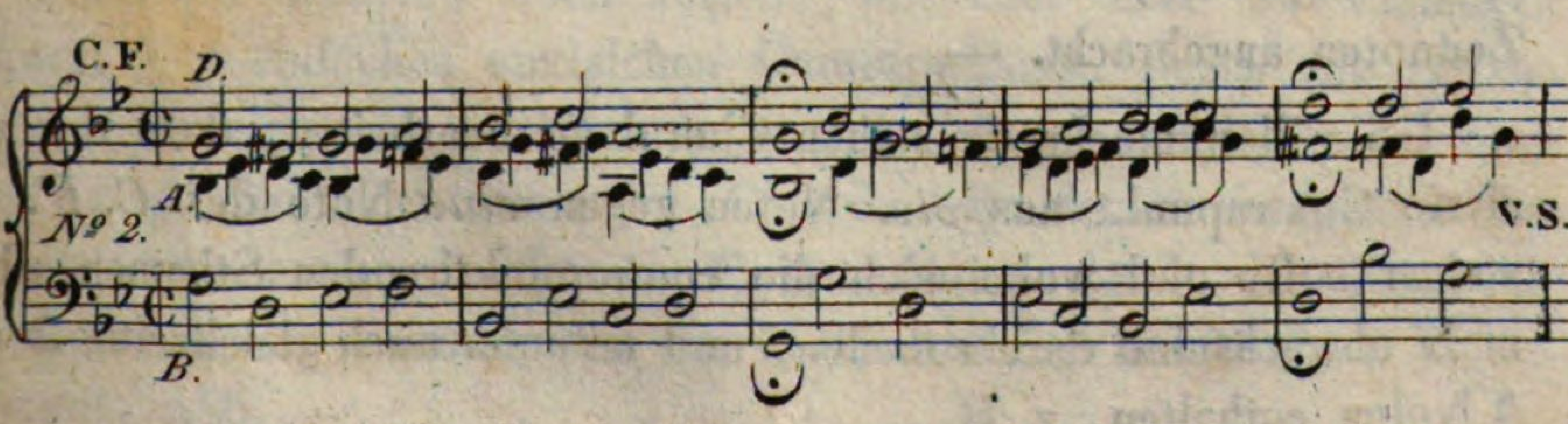
§. 59.

Zur Vermeidung einer zu grossen Weitschweifigkeit, will ich nur einige dieser Uebungen hier aufstellen, und die Abfassung der übrigen dem weiteren Nachdenken des Lernenden überlassen.

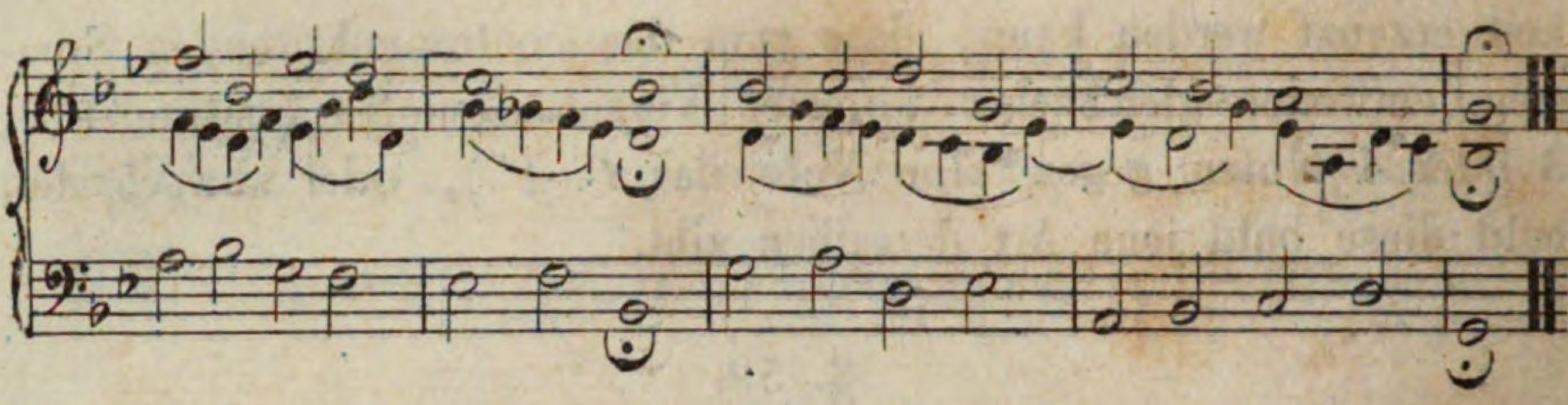


Im vorstehenden Beispiele liegt nun der zu 2 Noten gegen eine Note des *C. F.* verzierte Contrapunkt in der *Mittelstimme*, und der gleiche Contrapunkt in der *Unterstimme*, wozu ich hier den *Tenor* gewählt habe. —

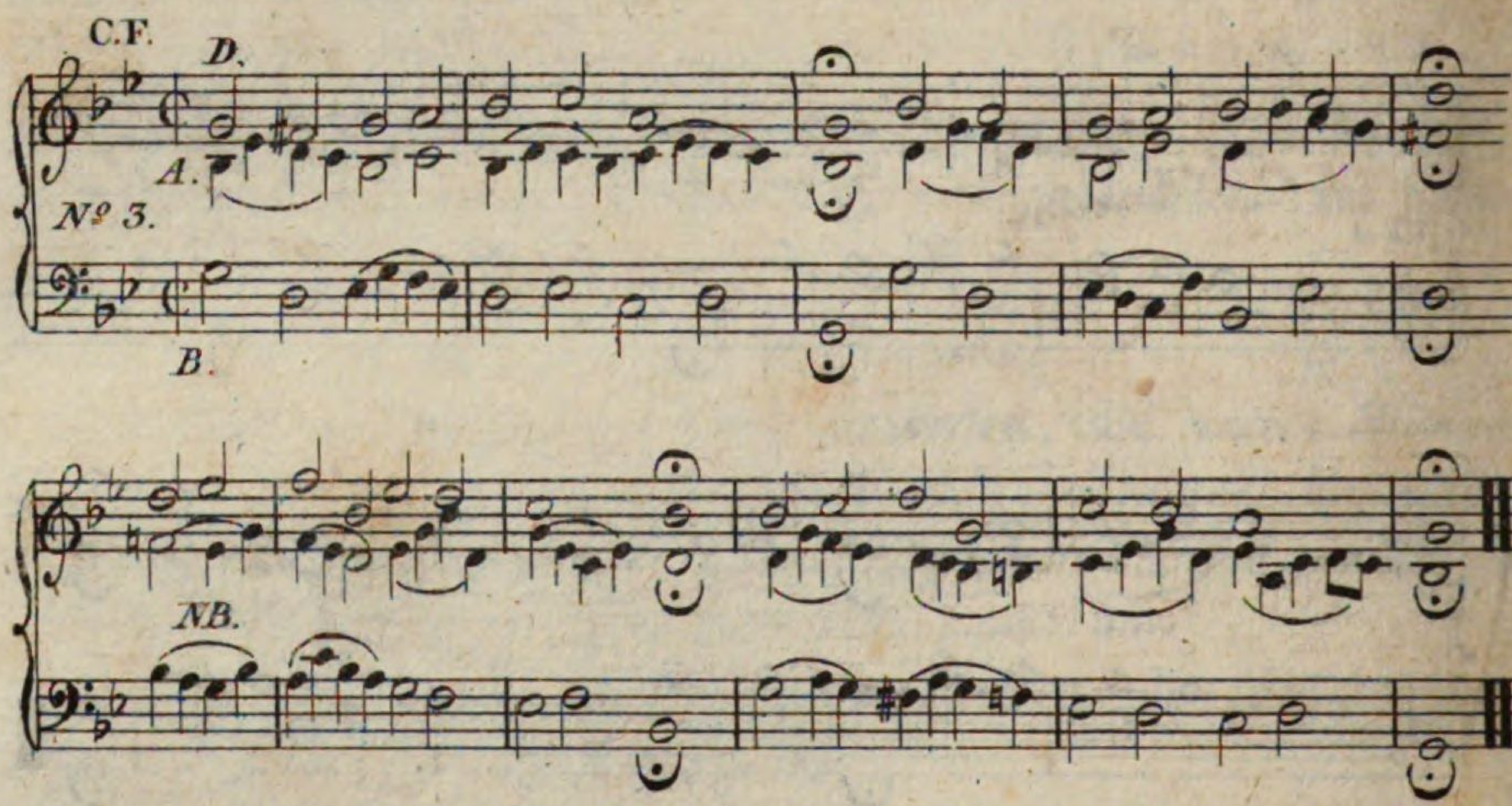
Um indessen dem Lernenden zu zeigen, welche Abänderungen bei diesem Satze nothwendig werden können, wenn die untere Stimme ein *Bass* ist, so will ich denselben Choral nachstehend noch einmal, und zwar mit den nothwendig werdenden Abänderungen in der Mittel- und Unterstimme, hierher setzen.



V.S.



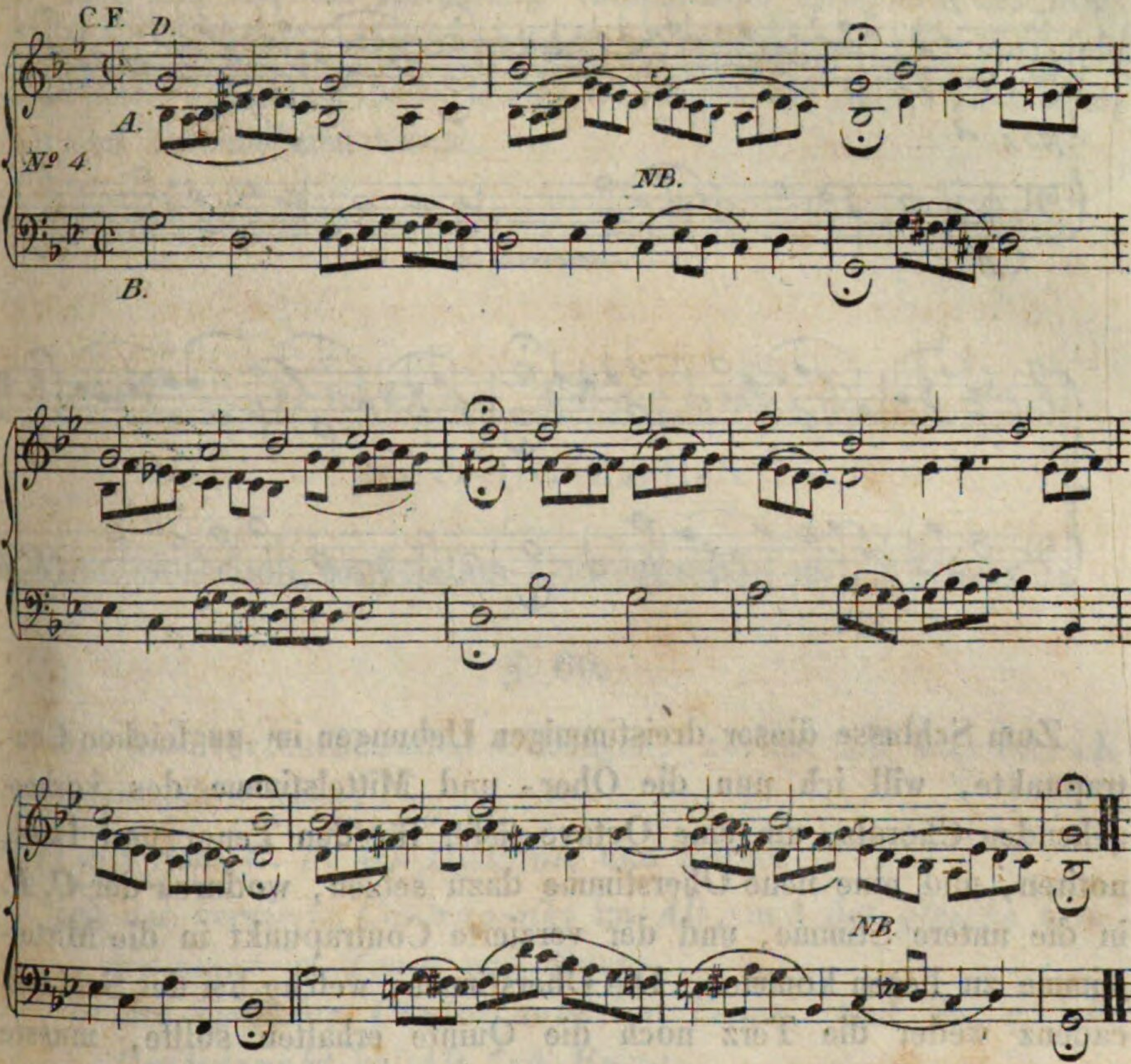
Nunmehr will ich den vorhergehenden Satz in der Art umändern, dass sich die beiden contrapunktirenden Stimmen *abwechselnd* in den verzierten und gleichen Contrapunkt theilen, z. B.



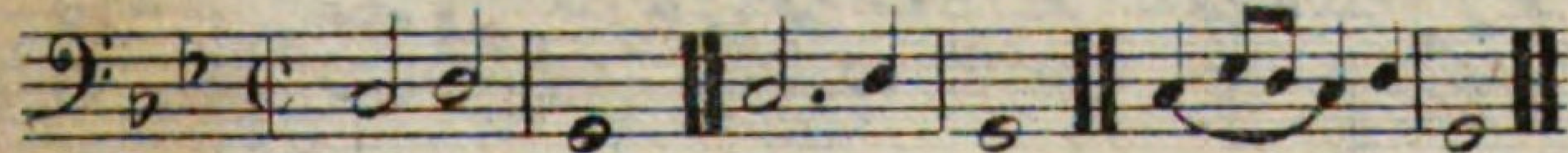
Aus vorstehendem Beispiele ist zu entnehmen, wie durch diese abwechselnde Vertheilung des verzierten Contrapunktes, die hieran theilnehmenden Stimmen in *Nachahmungen* gegen einander erscheinen, und es wird sich aus der in der 2. Abtheilung gegenwärtigen Bandes aufzustellenden *Abhandlung über die Nachahmung* noch deutlicher ergeben, wie dass solche hauptsächlich nur die *metrische Ordnung der Töne* angeht.

Von der mit *NB.* bezeichneten Stelle des 3. Absatzes an, habe ich stellenweise *beiden* Stimmen *gleichzeitig* den verzierten Contrapunkt zugetheilt, und bei der Schlusscädenz auch einmal 2 Viertel-Zeitnoten angebracht. —

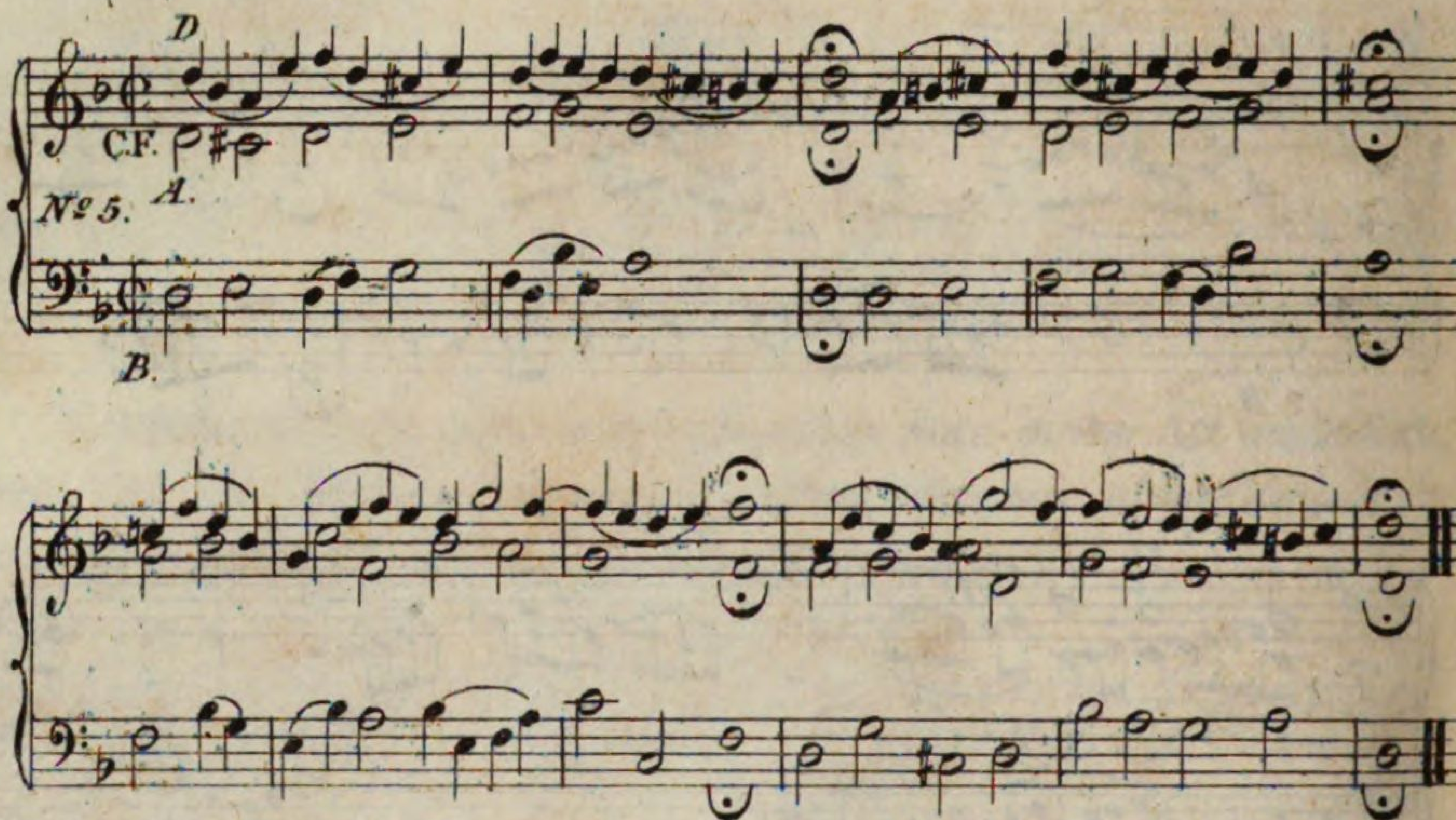
Ich will nunmehr denselben Choral so bearbeiten, dass der verzierte Contrapunkt aus *vier* Noten gegen *eine* Note des *C. F.* bestehen soll, und wobei sich die contrapunktirenden Stimmen abermals abwechselnd darein theilen, und mitunter auch gleichzeitig 2 und 4 Noten enthalten, z. B.



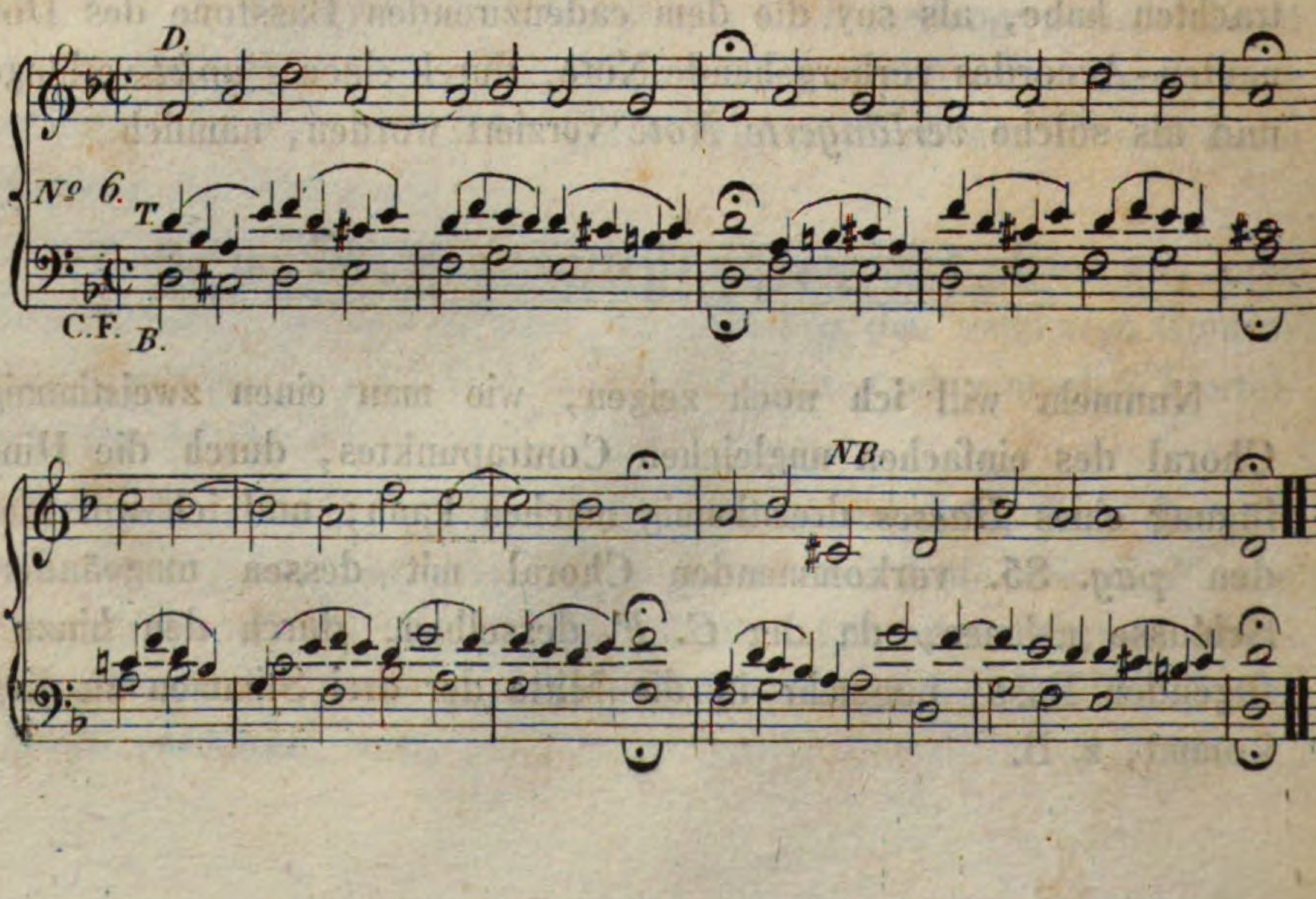
Wegen der Cadenz des ersten und letzten Absatzes (ich habe beide mit *NB.* bezeichnet), bemerke ich: dass man sie so zu betrachten habe, als sey die dem cadenzirenden Basstone des Dominanten-Accordes vorhergehende Note, durch einen *Punkt* verlängert, und als solche *verlängerte Note* verziert worden, nämlich



Nunmehr will ich noch zeigen, wie man einen zweistimmigen Choral des einfachen ungleichen Contrapunktes, durch die Hinzufügung eines *Basses* dreistimmig machen kann; und ich will hierzu den *pag.* 85. vorkommenden Choral mit dessen umgeänderten Schlusse nehmen, da der *C. F.* desselben, durch den hinzu zu fügenden Bass, nunmehr in die Mitte der drei Stimmen zu liegen kommt, z. B.



Zum Schlusse dieser dreistimmigen Uebungen im ungleichen Contrapunkte, will ich nun die Ober- und Mittelstimme des vorhergehenden Chorals, um eine Octave tiefer für den Tenor und Bass, notiren, und eine neue Oberstimme dazu setzen, wodurch der *C. F.* in die untere Stimme, und der verzierte Contrapunkt in die Mittelstimme zu liegen kommen. Die Oberstimme, welche bei der Schlusscadenz weder die Terz noch die Quinte erhalten sollte, musste demnach in der Octave schliessen, und ihrer hiermit in Beziehung stehenden Stimmführung wegen, an der mit *NB.* bezeichneten Stelle den Tenor untersteigen.



Nach der Art der Abfassung vorstehender Beispiele des dreistimmigen ungleichen Contrapunktes, wird nunmehr der Lernende die weiter oben näher bezeichneten Uebungen von selbst zu bestimmen und vorzunehmen wissen. —

Dritter Abschnitt

des zweiten Capitels.

Vom einfachen ungleichen Contrapunkte mit 4 Stimmen.

§. 60.

Die hier vorzunehmenden Uebungen, können auf nachfolgende Art eingetheilt werden:

1) *mit dem C. F. im Diskant*, und hierbei

a) der *verzierte Contrapunkt* im *Alt*, und der *gleiche Contrapunkt* im *Tenor* und *Bass;*

b) der *verzierte Contrapunkt* im *Tenor*, und der *gleiche Contrapunkt* im *Alt* und *Bass;*

c) der *verzierte Contrapunkt* im *Bass*, und der *gleiché Contrapunkt* im *Alt* uud *Tenor;*

d) der *verzierte Contrapunkt*, *theils abwechselnd*, *theils vereint*, im *Alt* und *Tenor*, und der *gleiche Contrapunkt* im *Bass;*

e) der *verzierte Contrapunkt* im *Alt* und *Bass* auf dieselbe Art behandelt, und der *gleiche Contrapunkt* im *Tenor;*

f) der *verzierte Contrapunkt* im *Tenor* und *Bass* nach bemerkter Art, und der *gleiche Contrapunkt* im *Alt;* und nunmehr noch

g) der *verzierte Contrapunkt* im *Alt*, *Tenor* und *Bass*, theils abwechselnd, theils vereint, so dass hierbei der *gleiche Contrapunkt nur stellenweise* bald in dieser, bald in jener der 3 Stimmen vorkommt. —

2) *mit dem C. F. im Alt*, und hierbei der Diskant statt des Altes auf die vorbemerkte 7 fach verschiedene Art behandelt.

3) *mit dem C. F. im Tenor*, und hierbei der *verzierte und*

gleiche Contrapunkt auf die bemerkte Weise unter den übrigen 3 Stimmen vertheilt, und endlich

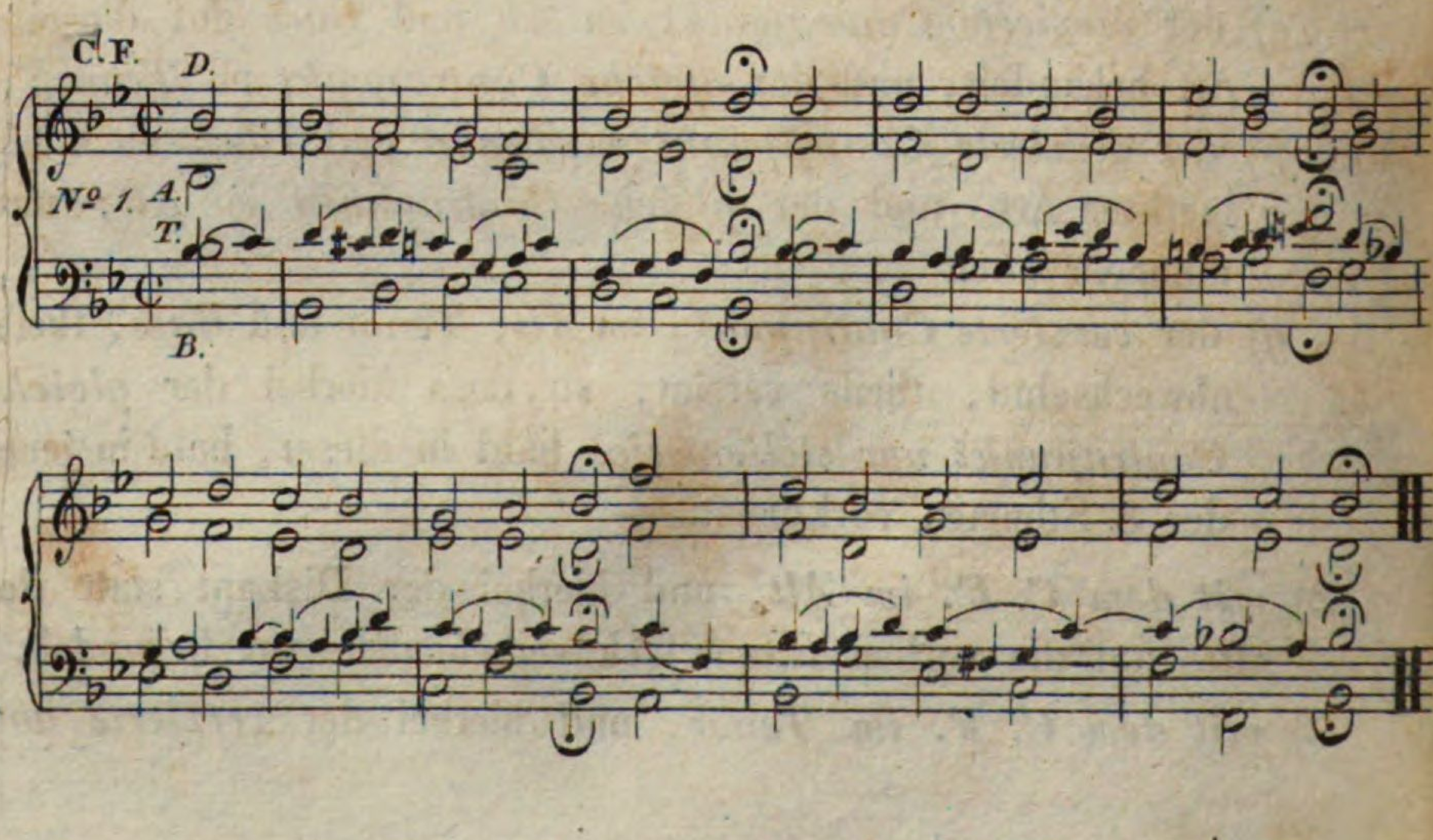
4) *mit dem C. F. im Bass*, und hierbei mit den 3 contrapunktirenden Stimmen auf die vorbemerkte Art verfahren.

Diese Uebungen könnten nun dadurch noch bedeutend vermehrt werden, dass man der einen contrapunktirenden Stimme 2 Noten, der andern aber gleichzeitig 3 oder 4 Noten gegen eine Note des *C. F.* gebe, und dies Verfahren jedesmal zum Gegenstande einer eigenen Uebungsart mache.

Da ein solches Verfahren aber mehr umständlich als nützlich seyn würde, so kann man es unterlassen, und seine Uebungen in dieser Art des Contrapunktes auf das unter 1. *d. e. f.* und *g.* bemerkte Verfahren beschränken, so dass man *den gleichzeitig verzierten contrapunktirenden Stimmen* stellenweise 2, 3 und 4 Noten gegen *eine* Note des *C. F.* gibt, wie sich gerade eine schickliche Veranlassung hierzu darbietet. —

Ich werde übrigens die hier aufzustellenden Beispiele, in gleicher Weise, wie ich es bereits bei den Uebungen des 2 und 3 stimmigen ungleichen Contrapunktes gethan habe, auf Beispiele des *vierstimmigen gleichen Contrapunktes* gründen, und um deswillen mit der unter

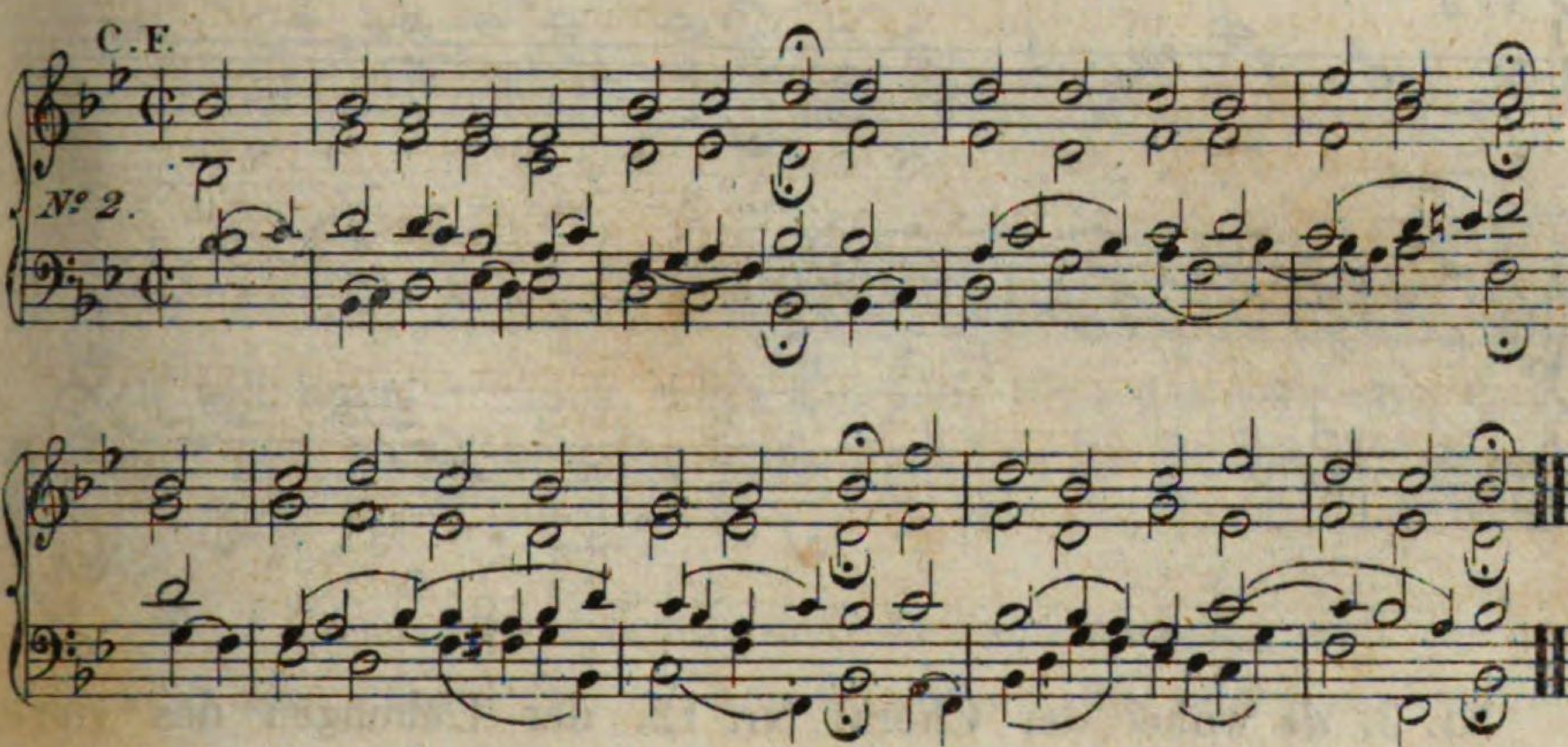
Nr. 1. *b.* beschriebenen Setzart den Anfang machen, da der Tenor des unter Nr. 5. der vierstimmigen Uebungen im gleichen Contrapunkte notirten Chorals, am Schlusse desselben bereits eine Figur enthält, die dem *ungleichen Contrapunkte* angehöret, wie dies auch an der betreffenden Stelle bemerkt worden ist. z. B.



In vorstehendem Choral erscheint also der Diskant, welcher den *C. F.* hat, nebst dem Alt und Bass, welche den *gleichen* Contrapunkt enthalten, eben so unverändert wie in Nr. 5. der Choräle des gleichen Contrapunktes (*pag.* 51.), und nur der Tenor ist nach den Vorschriften des zu 2 Noten gegen eine Note des *C. F.* verzierten Contrapunktes umgeändert worden. —

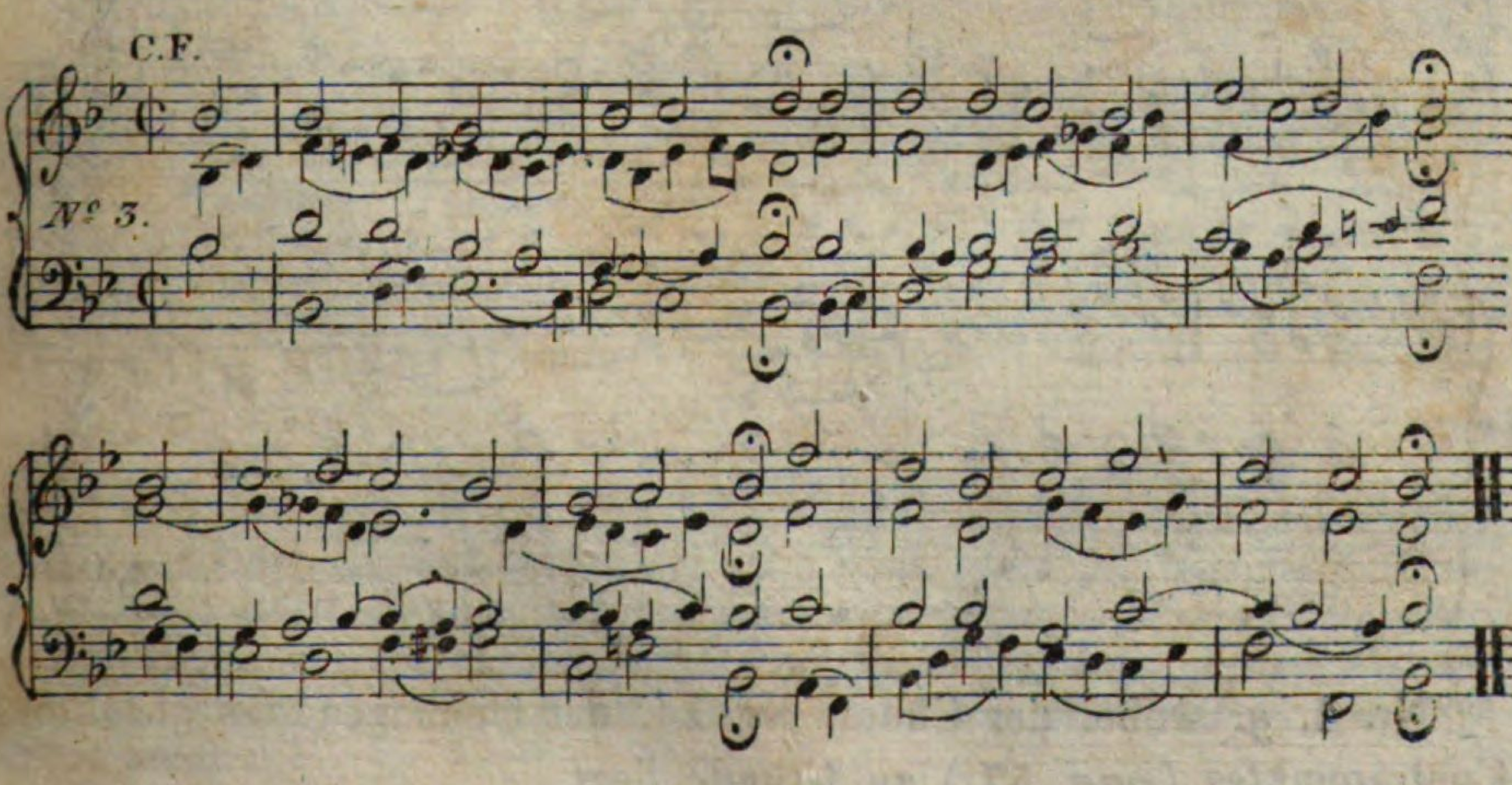
Ich will nun, auf denselben Choral des vierstimmigen gleichen Contrapunktes gegründet, ein Beispiel über das unter

Nr. 1. *f.* beschriebene Verfahren geben, und den verzierten Contrapunkt, theils abwechselnd und theils vereint, in den Tenor und Bass legen, z. B.



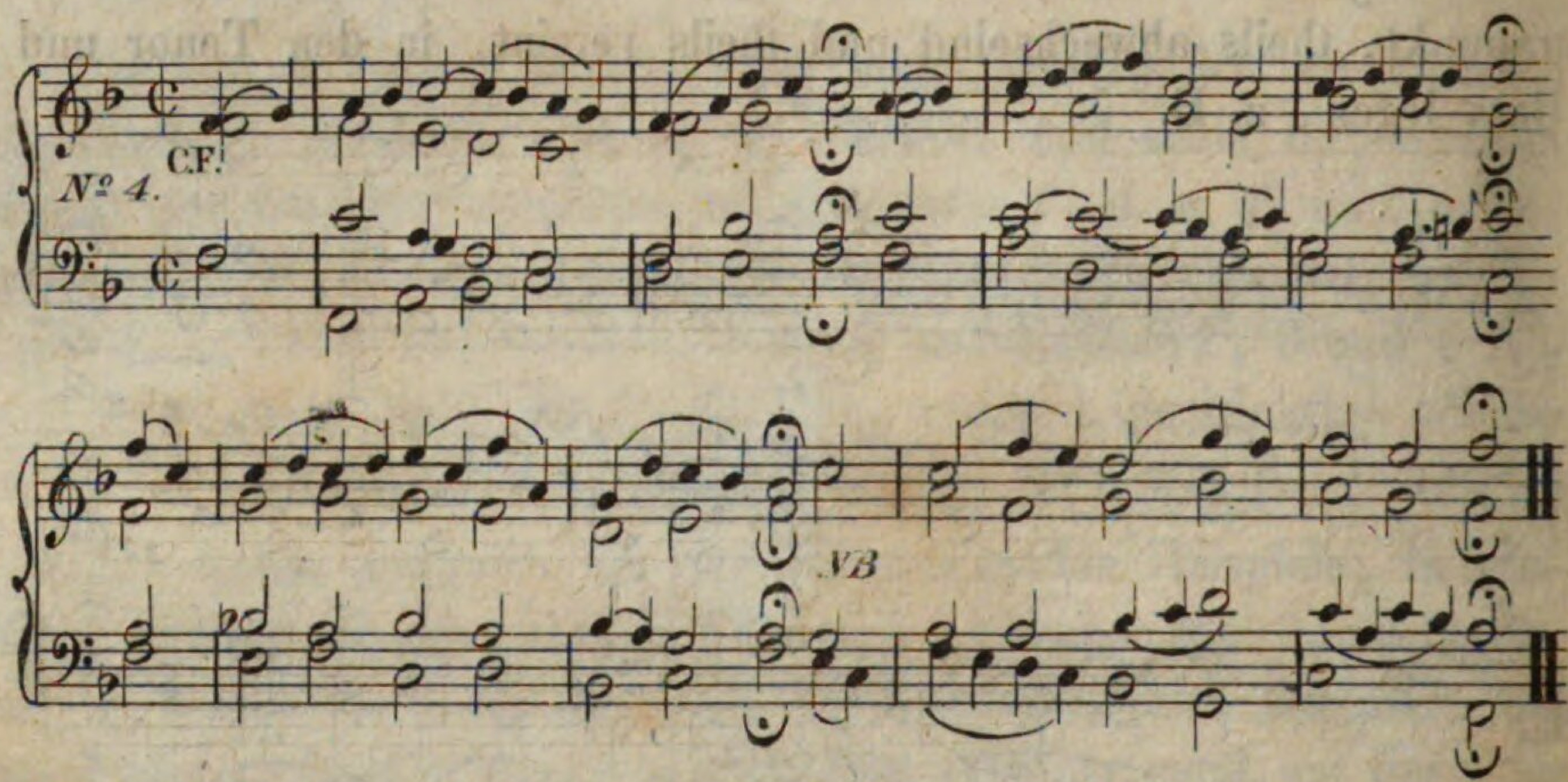
Wenn nun auch noch der Alt an diesem Verfahren Theil nimmt, so gehöret solches unter die Abtheilung

Nr. 1. *g.* z. B.

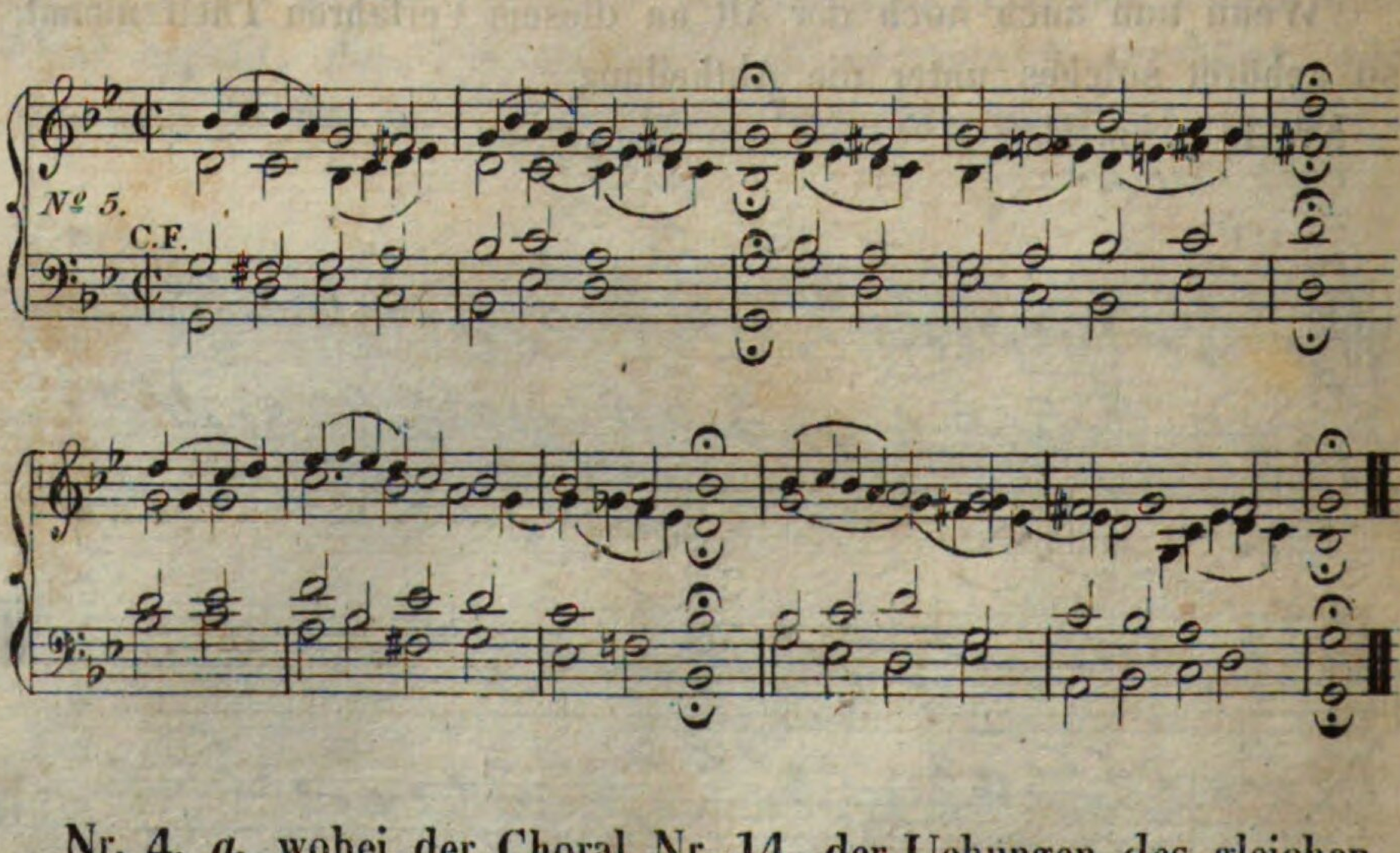


Nach diesen wenigen Beispielen mag sich nun der Lernende in den übrigen unter Nr. 1. bezeichneten Uebungen selbst versuchen, auch auf gleiche Weise mit den unter 2., 3. und 4. bezeichneten Uebungen verfahren, von welchen ich nur nachfolgende als Beispiele aufstellen will.:

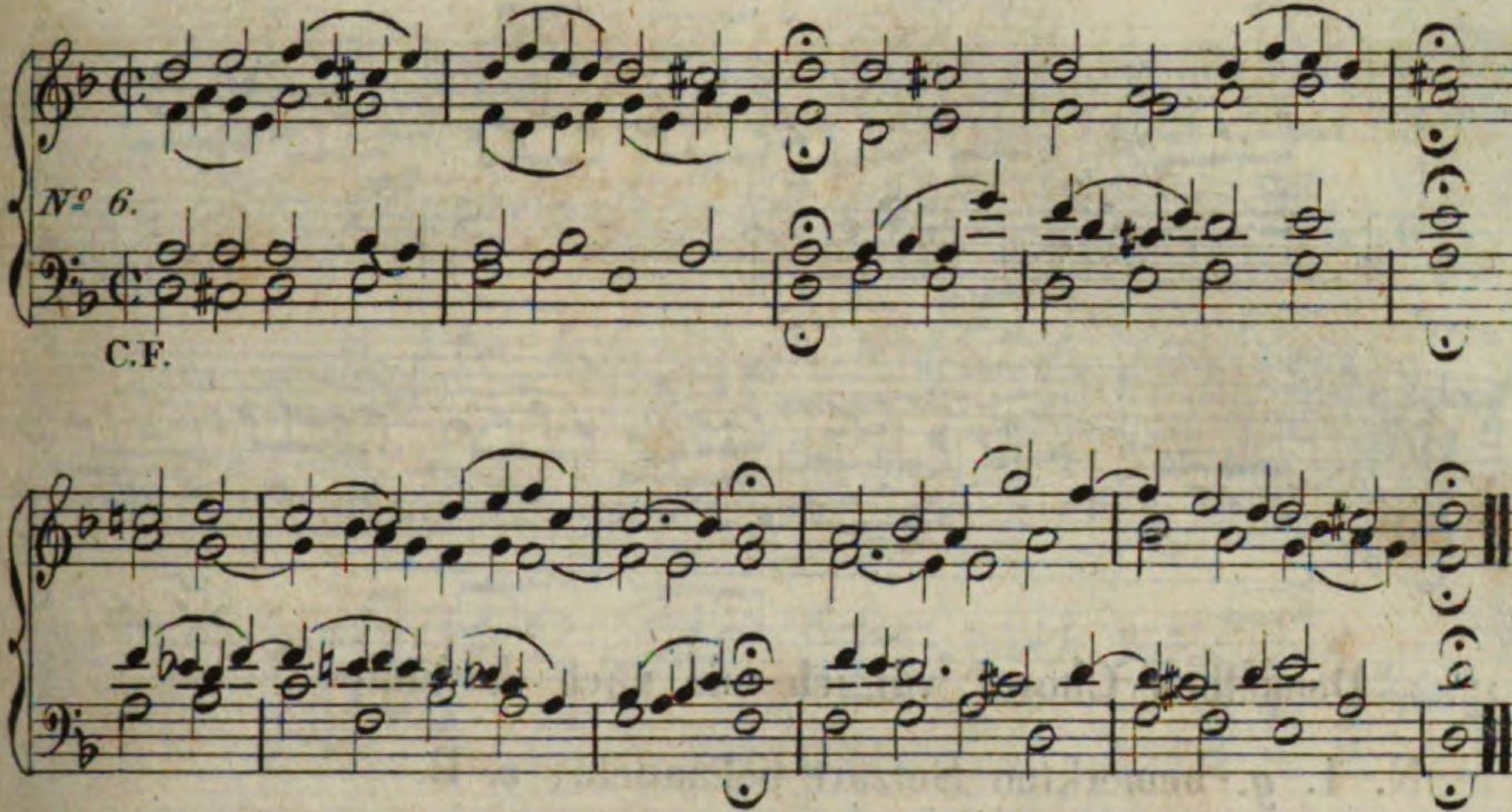
Nr. 2. *g.* wobei der Choral Nr. 9. der Uebungen des vierstimmigen gleichen Contrapunktes (*pag.* 53.) zu Grunde liegt.



Nr. 3. *d.* wobei der Choral Nr. 12. der Uebungen des vierstimmigen gleichen Contrapunktes (*pag.* 55.) zu Grunde liegt.



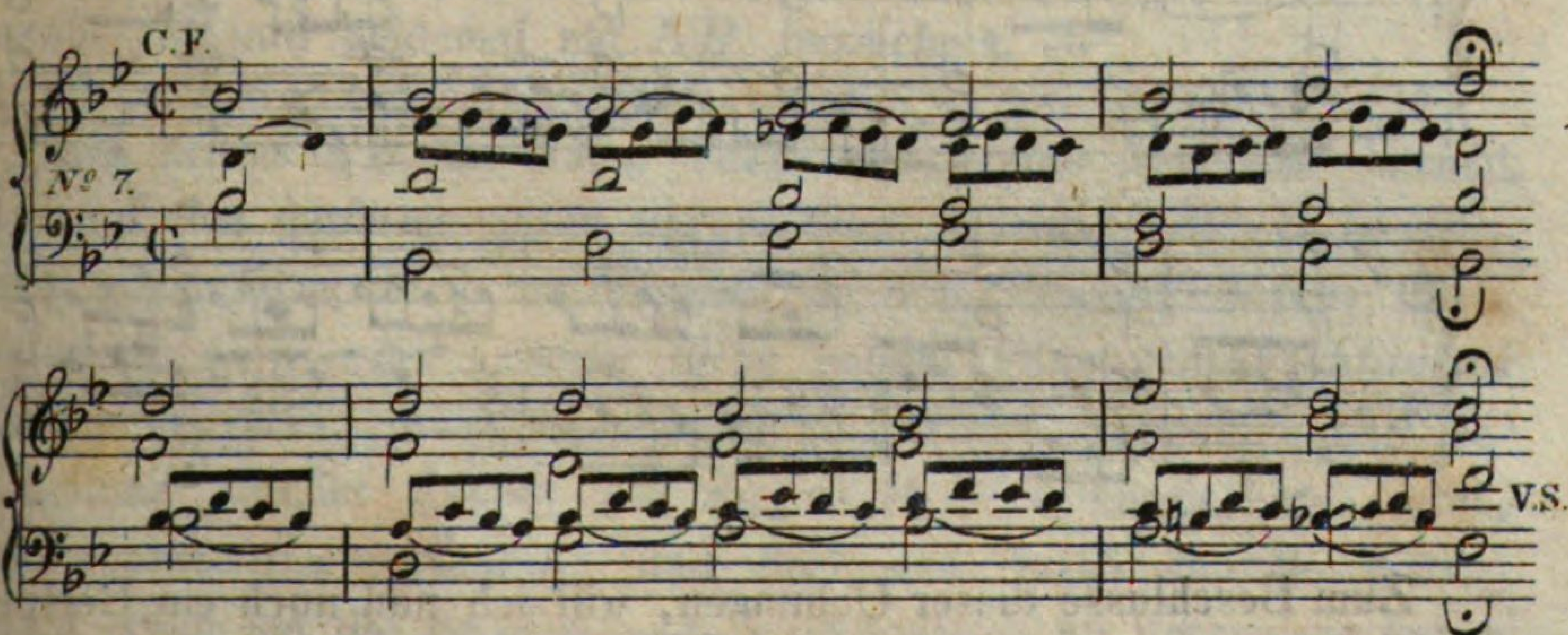
Nr. 4. *g.* wobei der Choral Nr. 14. der Uebungen des gleichen Contrapunktes (*pag.* 57.) zu Grunde liegt.



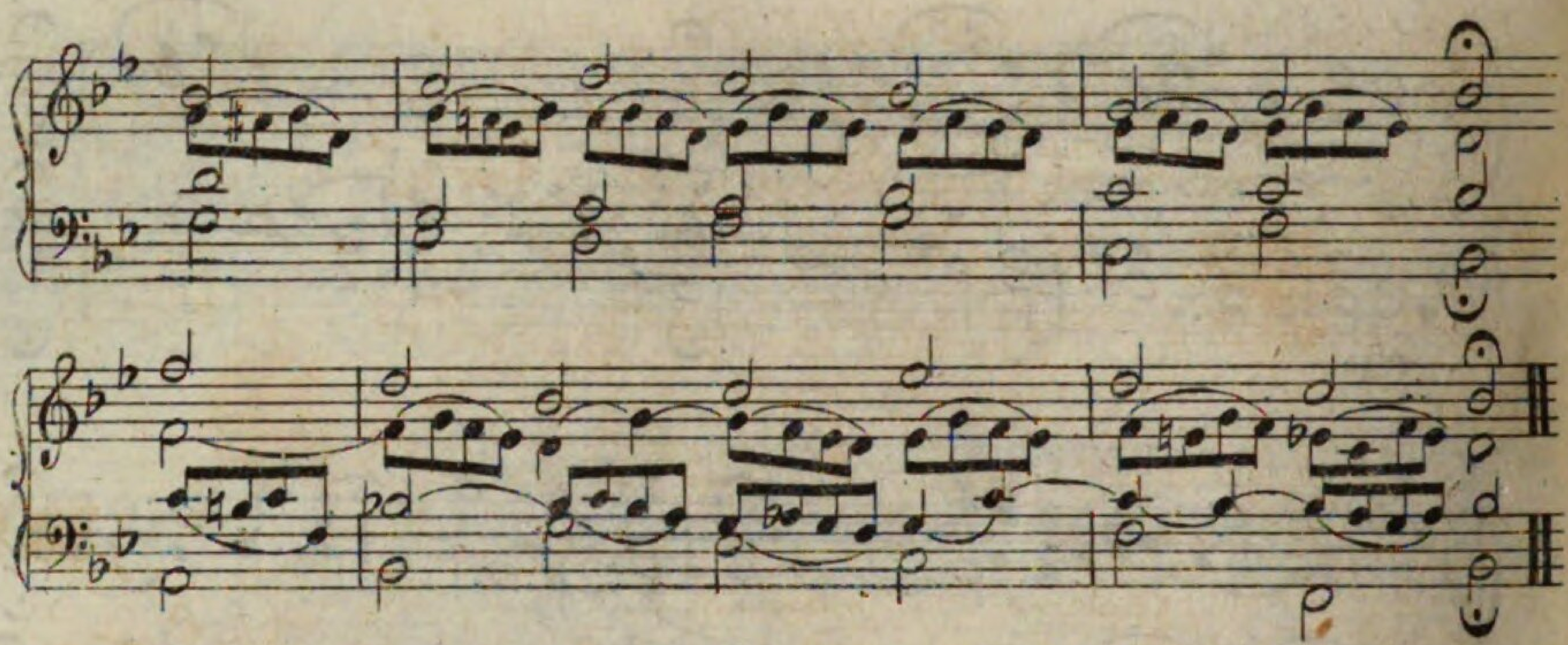
§. 61.

Ich will nunmehr noch einige Beispiele über den verzierten Contrapunkt von 4 Noten gegen *eine* Note des *C. F.* geben *), und mit der unter

Nr. 1. *d.* bemerkten Setzart den Anfang machen, und hierbei abermals den Choral Nr. 5. der Uebungen des gleichen Contrapunktes zu Grunde legen.

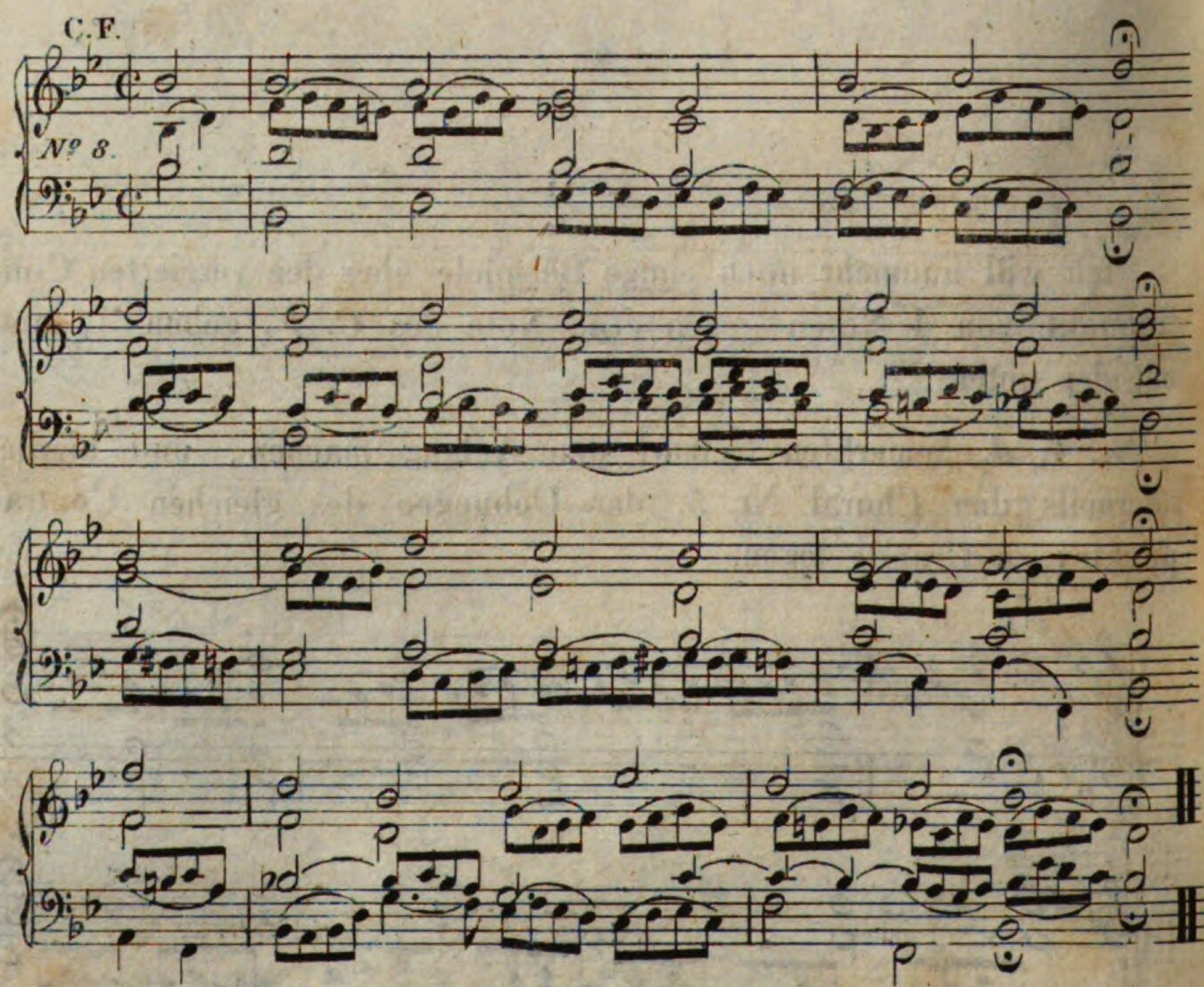


*) So wie ich es bereits bei'm dreistimmigen ungleichen Contrapunkte unterlassen habe, Beispiele über die Setzart von 3 Noten gegen eine Note des *C. F.* anzuführen, so unterlasse ich es auch hier bei'm vierstimmigen ungleichen Contrapunkte, da sich solche, nach den desfallsigen Beispielen des zweistimmigen ungleichen Contrapunktes, mit Zuziehung der §. 49. darüber mitgetheilten Bemerkungen, leicht von selbst finden.



Denselben Choral will ich nun nach der unter

N. 1. *g.* bemerkten Setzart behandeln, z. B.



Zum Beschlusse dieser Uebungen, will ich nun noch ein Beispiel über die auf

Nr. 4. *g.* zu gründende Setzart geben, wobei die contrapunktirenden Stimmen gleichzeitig 4 und 2 Noten gegen *eine* Note des *C. F.* stellenweise enthalten; und hierbei nochmals den Choral Nr. 14. der Uebungen des gleichen Contrapunktes zu Grunde legen, z. B.



Anmerkung. Da ich mich bereits §. 53. über die Zulässigkeit derjenigen Quintenfolgen ausgesprochen habe, welche bei dieser Setzart von 4 Noten des Contrapunktes gegen *eine* Note des *C. F.* als *durchgehende* Quinten erscheinen können, so habe ich solche im 1. Takte des 1. Absatzes, im Diskant gegen den Alt, und im 2. Takte des 2. Absatzes, im Diskant gegen den Bass, absichtlich angebracht und beidemal mit *NB.* bezeichnet. —

Ein drittes *NB.* im ersten Takte des letzten Absatzes, bezieht sich auf das gewissermassen *vorgreifend* anschlagende *cis* im Diskant gegen das noch zurückgehaltene *d* im Tenor, welcher Satz fehlerhaft seyn würde, wenn diese beiden Töne *freianschlagend* zusammen träfen. Man muss indessen mit der Anwendung und Beurtheilung solcher Sätze, wie die durch *NB.* bezeichneten sind, stets *vorsichtig* verfahren, und darf sich durch ähnliche Sätze, selbst wenn sie die *berühmtesten* Komponisten zu Verfassern haben sollten, ja nicht irre machen lassen, da solche öfters nicht blos *scheinbar*, sondern *wirklich* fehlerhaft sind.

Drittes Capitel.

Vom doppelten Contrapunkte.

Einleitung.

Vom doppelten Contrapunkte im Allgemeinen.

§. 62.

Aus dem Vorhergehenden haben wir ersehen, dass jeder Contrapunkt das Vorhandenseyn *zweier* Stimmen erfordert, von welchen die eine als *Subject* oder *cantus firmus*, und die andere als *Contrasubject* oder als der eigentliche *Contrapunkt*, betrachtet und behandelt wird. —

Da sich nun ein *doppelter Contrapunkt* nur dadurch von einem *einfachen* unterscheidet, dass bei ihm eine *Umkehrung dieser beiden Stimmen*, oder vielmehr ein *Umtausch ihrer Melodieen*, Statt finden können muss, mithin die Verfertigung eines *doppelten Contrapunktes* nur in derjenigen Umänderung eines *einfachen* besteht, wodurch entweder dessen contrapunktirende Stimme, oder dessen *cantus firmus*, dieser Umkehrung fähig gemacht wird, so werde ich mich auch in gegenwärtigem Capitel ziemlich kurz fassen können. — Ich muss aber schon im Voraus dem Lernenden die grösste Aufmerksamkeit auf Alles was den doppelten Contrapunkt anbetrifft empfehlen, da derselbe als die erste Zierde des mehrstimmigen Satzes *) zu betrachten, und daher sein Studium jedem Komponisten unentbehrlich ist. —

§. 63.

Man ist der Meinung, dass die Erfindung des doppelten Contrapunktes (worunter man aber nur denjenigen der Octave verstehen darf) in den Zeitraum von *Guido von Arezzo* bis auf *J. de Muris* (1028 — 1350) falle, indem man ungefähr zu dieser Zeit angefangen habe, die Regeln über die Fortschreitung der Consonanzen und Dissonanzen mehr zu untersuchen und zu verbessern. —

*) Diese Bemerkung bezieht sich jedoch nur auf den *doppelten Contrapunkt der Octave*, durch welchen einzig und allein eine zur *Durchführung* bestimmte Melodie, auf alle theilnehmenden Stimmen, welche oft von gar verschiedener Tonhöhe sind, übertragen werden kann. —

Allein, so nothwendig dies auch der Erfindung des doppelten Contrapunktes *vorhergehen* musste, so scheint es doch nicht, dass man gerade *diesem Umstande*, sondern vielmehr *demjenigen* das Daseyn des doppelten Contrapunktes der Octave zu verdanken haben mag: dass man, entweder zufällig oder absichtlich, einmal die *tiefere* Partie eines 2stimmigen Contrapunktes *um eine Octave höher*, und dagegen die *höhere* Partie *um eine Octave tiefer* vorgetragen, und sich hierdurch zu einer weiteren Untersuchung über das richtige Verhältniss einer solchen *Stimmenverwechslung* veranlasst gesehen hat. —

Eine solche zufällige oder absichtliche Stimmenverwechslung, kann sich aber gar leicht auf der *Orgel*, bei Absonderung der verschiedenen Octaven in einzelne Register besonderer Manuale, zugetragen haben; so wie es denn auch nicht ganz unwahrscheinlich ist, dass dieses Instrument, durch seine Quinten- und Terzenregister die erste Veranlassung zur Erfindung des doppelten Contrapunktes der *Duodecime* und der *Decime* gegeben haben mag; obgleich sich die Anwendung dieser beiden letzteren Contrapunkte nicht hierauf, sondern, wie bereits bemerkt, nur auf die *Terzenharmonie* gründet, wie sich dieses im Verfolge ganz deutlich zeigen wird.

Erster Abschnitt

des dritten Capitels.

Vom doppelten Contrapunkte der Octave.

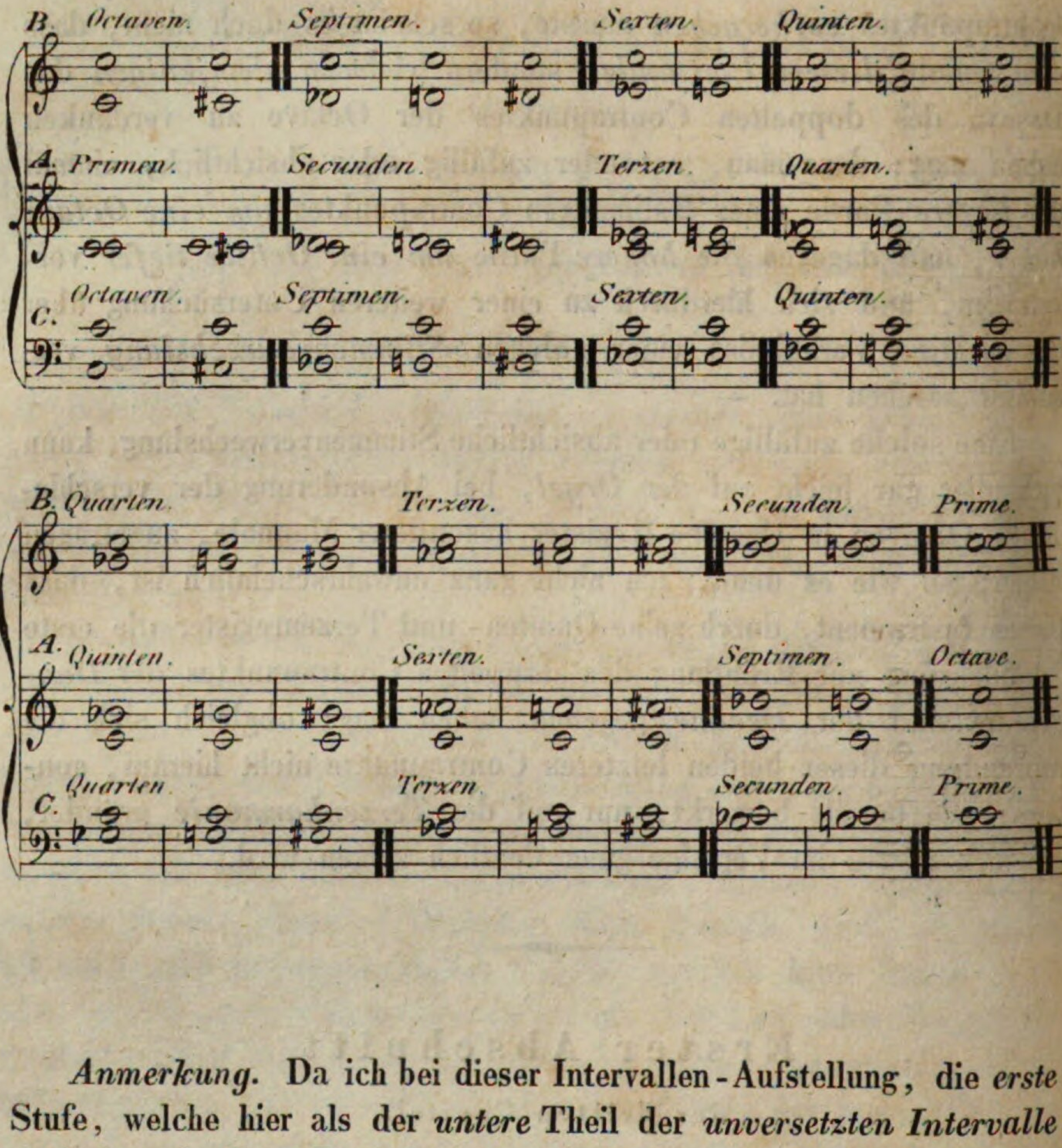
§. 64.

Da sich das *harmonische* Verfahren bei'm doppelten Contrapunkte der Octave, auf dasjenige gründet, welches bei der Umkehrung der Intervalle Statt findet, so will ich letztere nochmals hier aufstellen, und zwar in 3 Notenzeilen notirt, von welchen die *mittlere* die Intervalle *vor* ihrer Umkehrung, die *obere* und *untere Zeile* aber solche *nach* ihrer Umkehrung enthalten; nämlich:

A. Intervalle vor ihrer Versetzung (Umkehrung);

B. Intervalle welche aus der Versetzung des unteren Theils entspringen;

C. Intervalle welche aus der Versetzung des oberen Theils entspringen.



Anmerkung. Da ich bei dieser Intervallen-Aufstellung, die *erste* Stufe, welche hier als der *untere* Theil der *unversetzten Intervalle* erscheint, in ihrer Tonhöhe *unverändert* lassen wollte, so unterblieb in der *mittleren Notenzeile* die Aufstellung einer *verminderten Terz* und *verminderten Septime*, welche Intervalle man nur als *Umkehrung* der *übermässigen Sexte* und *übermässigen Secunde* in den *beiden äusseren Notenzeilen* erblickt. —

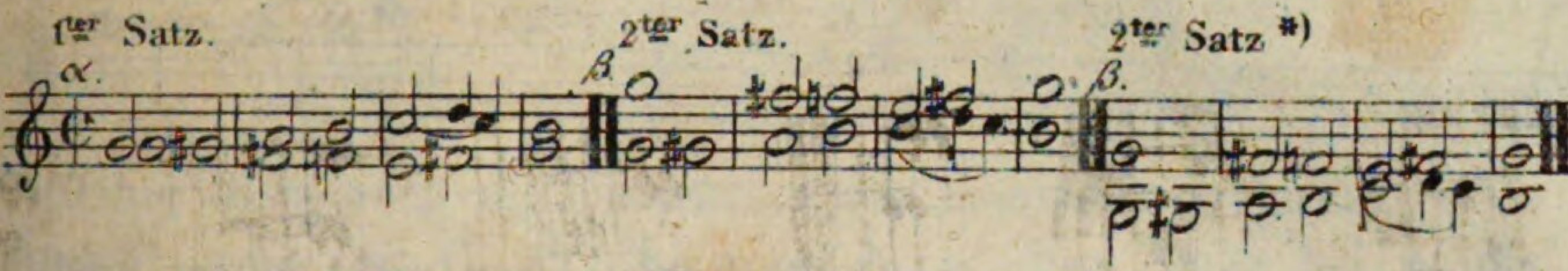
§. 65.

Was nun die *Abfassung* oder *Umänderung* einer contrapunktirenden Stimme, in Beziehung dieser *Intervallen-Umkehrung* auf die §. 17. aufgestellten Satzregeln, anbetrifft, so bemerke ich desfalls Folgendes:

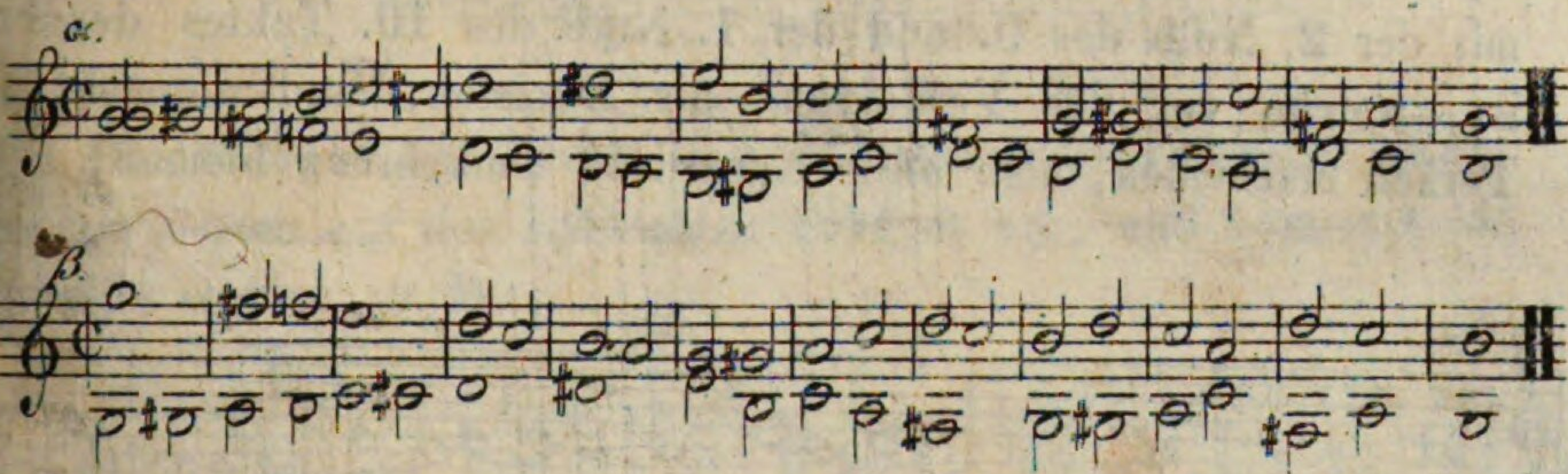
I. *Den Tonumfang und die Umkehrung der Stimmen betreffend.*

a) So lange 2 Stimmen, deren Melodieen zur *Umkehrung* geeignet sind, die Grenzen *einer Octave* nicht überschreiten, kann

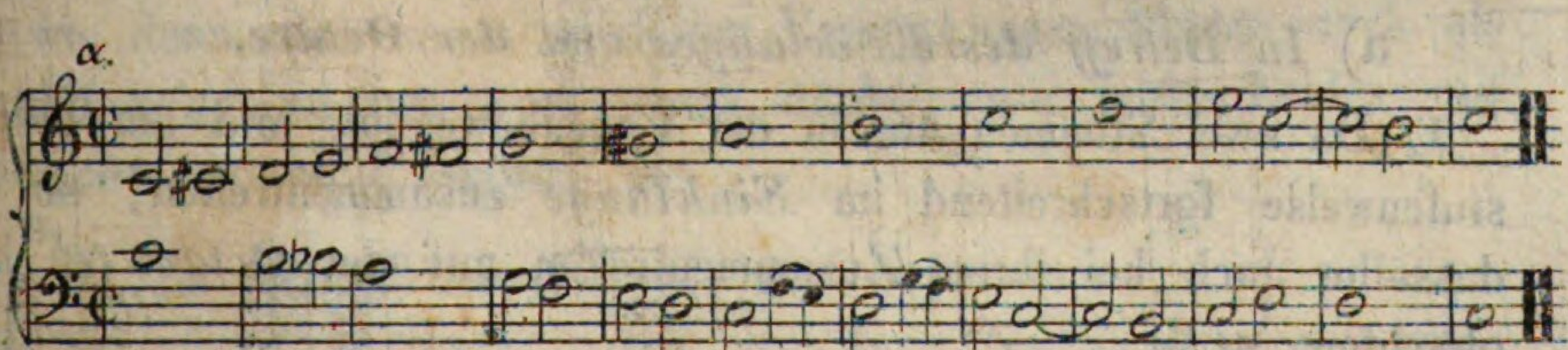
man, nach Befinden der Umstände, entweder die Melodie der *höheren* Stimme *um eine Octave herunter*, oder die Melodie der *tieferen* Stimme *um eine Octave hinauf rücken*, z. B.



b) Wenn aber beide Stimmen über diese Grenze hinaus gehen, so müssen beide Melodieen *gleichzeitig* umgekehrt werden, nämlich die der *oberen* Stimme um eine Octave *herunter*, und die der *unteren* Stimme um eine Octave *hinauf*, z. B.

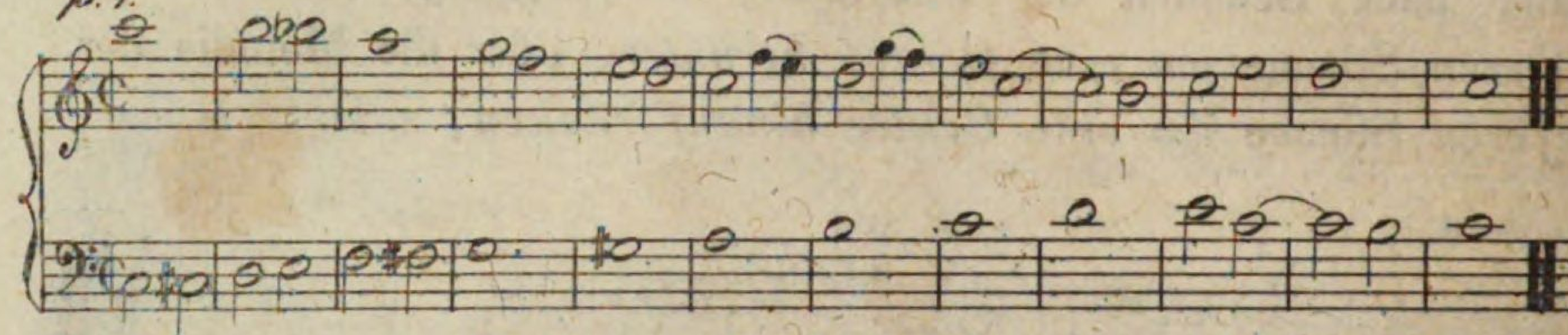


c) Entfernen sich beide Stimmen bis zur Doppeloctave und darüber, oder liegt eine solche Entfernung in ihrem gegenseitigen Stimmenverhältniss, wie z. B. zwischen Diskant und Bass, so muss die *gleichzeitige Umkehrung beider Melodieen* in der Art Statt finden: dass die eine Stimme um *zwei* Octaven, und die andere um *eine* Octave hinauf oder herunter rückt, z. B.



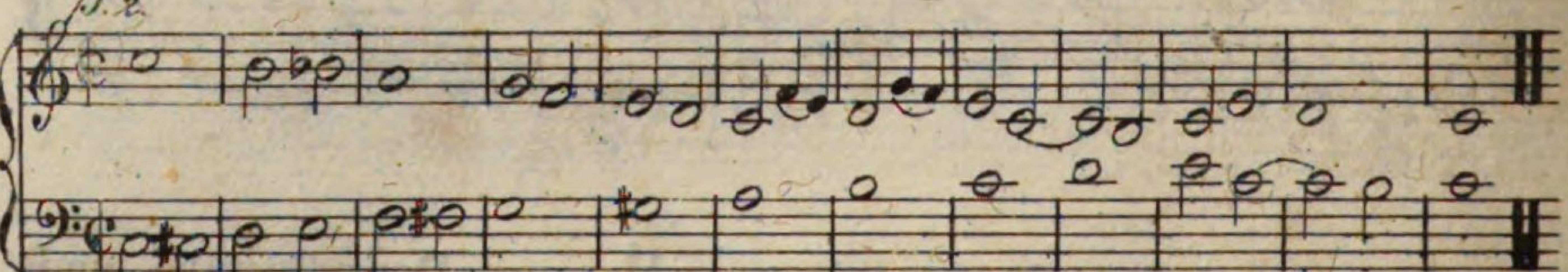
*) Zur leichteren Unterscheidung der beiden contrapunktischen Sätze, wie sich solche *vor* und *nach* ihrer Umkehrung darstellen, will ich den noch *unversetzten* Satz, den 1. *Satz*. und denjenigen, welcher als dessen *Umkehrung* zu betrachten ist, den 2. *Satz* nennen, (gleichviel ob diese Umkehrung durch Versetzung der *tieferen* oder der *höheren* Stimme entsteht); und bei den betreffenden *Beispielen* dieser Art, den 1. Satz mit α. und den 2. Satz mit β. bezeichnen.

β. 1.



Da dieses Verfahren aber für Singstimmen nicht immer ausführbar ist, so muss man entweder einer zur Umkehrung bestimmten Tonführung keine so grosse Ausdehnung geben, oder es müssen, bei der gegenseitigen Versetzung um eine Octave, diejenigen Stellen, wo beide Stimmen bis zur Doppeloctave und darüber gehen, *ohne* eigentliche Umkehrung bleiben, wie dies in nachstehendem Exempel mit der 2. Note des 9. und der 1. Note des 10. Taktes der Fall ist, welche vor der Verkehrung als Decimen, und nunmehr als Terzen erscheinen, also *ohne* eigentliche Umkehrung bleiben, z. B.

β. 2.

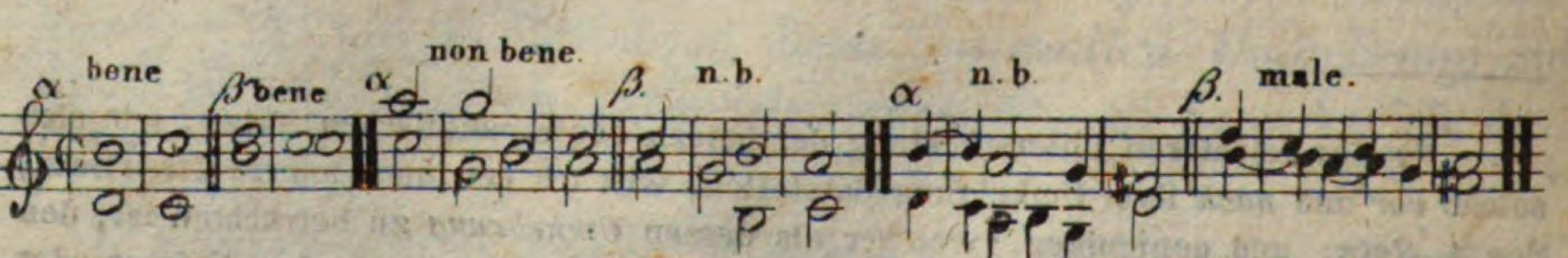


§. 66.

II. *Das harmonische Verhältniss der Stimmen und zugleich ihre Tonführung betreffend.*

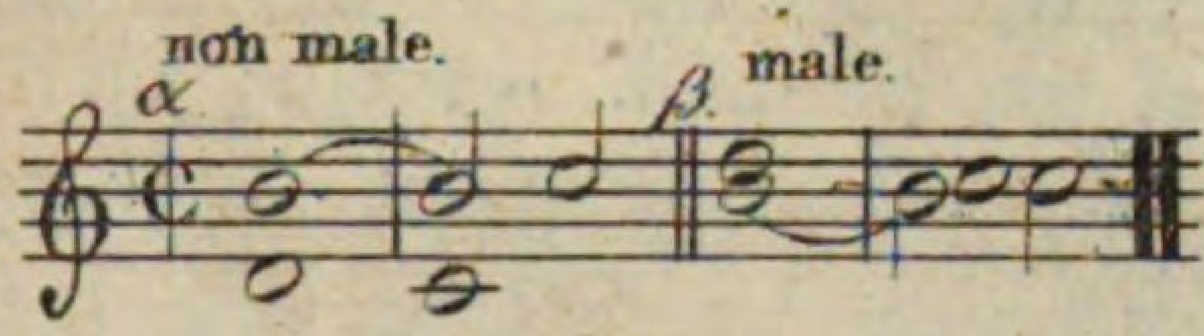
a) *In Betreff des Einklanges und der Octave.*

1) Da zwei Stimmen nur in der Gegenbewegung und am besten stufenweise fortschreitend im *Einklange* zusammentreffen, so ist dasselbe auch bei ihrem Zusammentreffen auf der *Octave* zu beobachten, z. B.

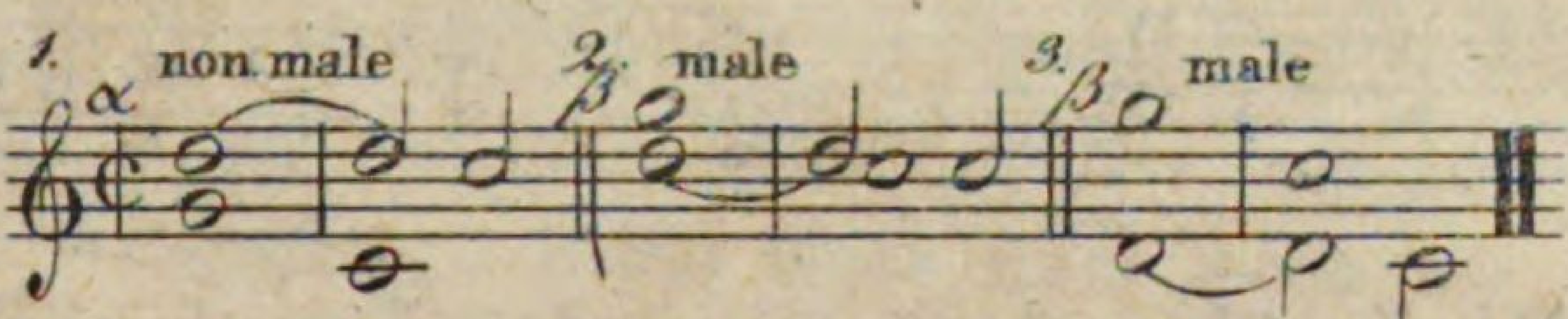


2) Diese mit *bene* bezeichnete Fortschreitung in die Octave, kann aber nicht der *Retardation* unterworfen werden, da sie bei ihrer

Umkehrung die fehlerhafte Fortschreitung der Secunde in den Einklang veranlassen würde, z. B.



Daher denn auch die Umkehrung des folgenden Satzes bei Nr. 1. fehlerhaft wäre, z. B. Nr. 2.; und da in dem Satze bei 1. die Octave überschritten wird, so würde dessen Umkehrung auch dann noch als fehlerhaft zu betrachten seyn, wenn man sie mit *beiden Stimmen gleichzeitig* vornehmen wollte, wie bei Nr. 3. z. B.



3) Die *übermässige Prime* und die *verminderte Octave* *) kommen am besten auf der *schlechten* Taktzeit vor, und können beide *retardirt* werden, z. B.



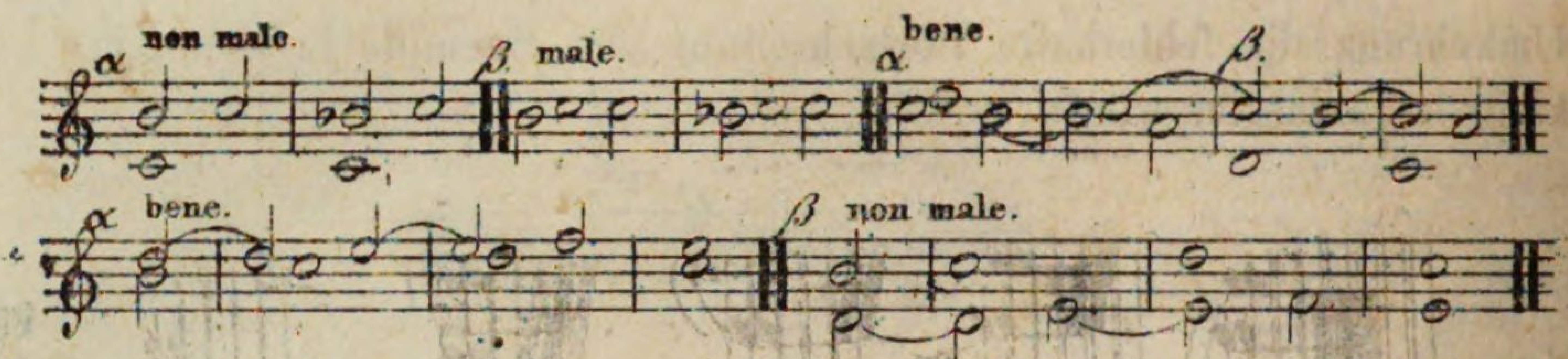
4) Eine *Folge von reinen Primen* würde schon um deswillen nicht anwendbar seyn, da sie durch die *Umkehrung* zu einer *Folge von reinen Octaven* werden würde. —

Wenn aber letztere nur als *Verstärkungsoctaven* zu betrachten sind, wie deren §. 18. Abth. *f.* gedacht worden ist, so können sie auch als *Verstärkungseinklänge* bei ihrer Umkehrung erscheinen. So wie denn *vice versa* wiederum Verstärkungseinklänge auch als *Verstärkungsoctaven* vorkommen dürfen; nur muss beides *mit Vorsicht* angewandt werden. —

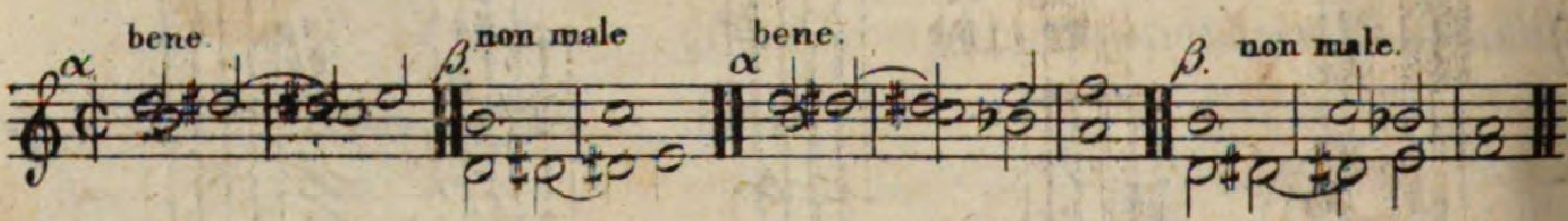
b) *In Betreff der Secunde und Septime.*

1) Da weder die *kleine* noch die *grosse Secunde* in den *Einklang* übergehen soll, so darf auch hier weder die *grosse* noch die *kleine Septime* in die *Octave* gehen; und da die *Secunde* am besten in die Terz geht, so geht auch die *Septime* am besten in die *Sexte*, z. B.

*) Die *übermässige Octave*, als ein die Grenze einer Octave überschreitendes Intervall, ist nur als eine übermässige Prime der höheren Octave zu betrachten.



2) Die *übermässige Secunde* geht gewöhnlich nur *aufwärts*, und somit auch der *untere Theil* der *verminderten Septime*, welche Fortschreitung ebenfalls nicht fehlerhaft genannt werden kann, z. B.

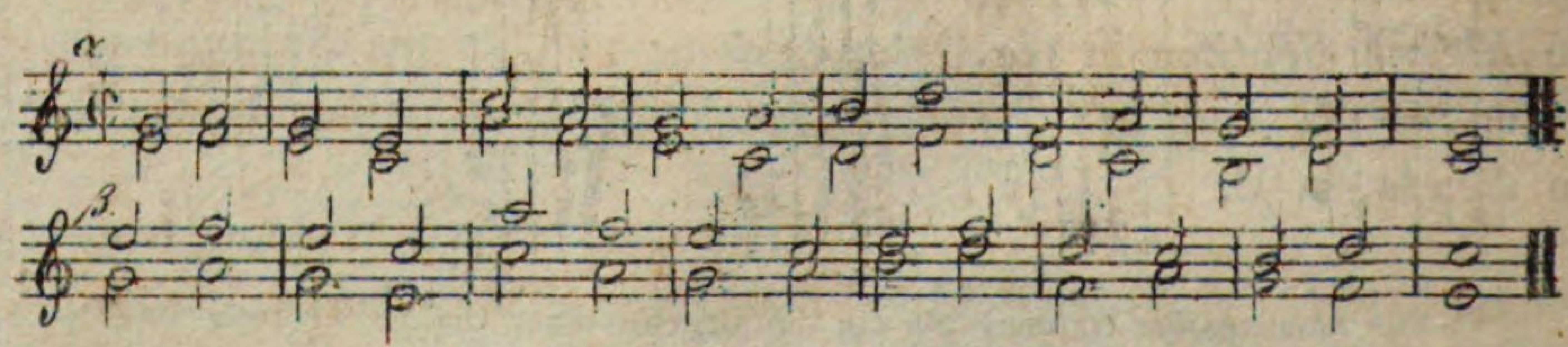


3) Da die *übermässige Secunde*, ihres fasslichen Verhältnisses wegen, überall *frei* eintreten kann, die *kleine* Secunde hingegen nur bedingungsweise, die *grosse* Secunde aber gar nicht; so hat man hiernach auch die *verminderte*, die *kleine* und die *grosse Septime* zu behandeln, z. B.



c) *In Betreff der Terz und Sexte.*

1) Die *grosse* und *kleine Terz*, und die *kleine* und *grosse Sexte*, können überall, sowohl stufenweise wie sprungweise, frei eintreten, z. B.

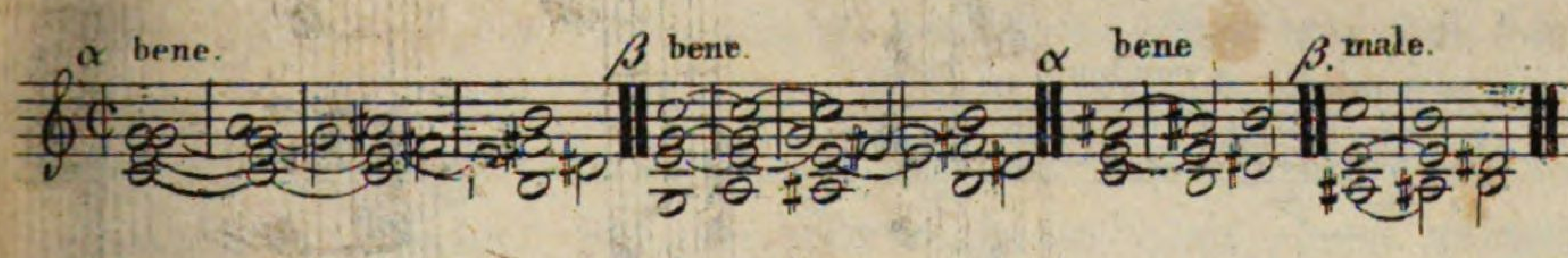


☞ *In der unter N° 3 gegebenen Vorschrift ist statt der kleinen die große, und statt der großen die kleine Secunde zu lesen.*

2) Die Behandlung der *übermässigen Sexte* ist, ungeachtet ihres *gleichen Klanges* mit der *kleinen Septime*, einer grösseren Beschränkung unterworfen, als letztere; und da sie in der Regel in die Octave geht, und daher bei ihrer Umkehrung die Fortschreitung der *verminderten Terz* in den *Einklang* veranlasst, so gestattet sie auch *keine Retardation*, z. B.

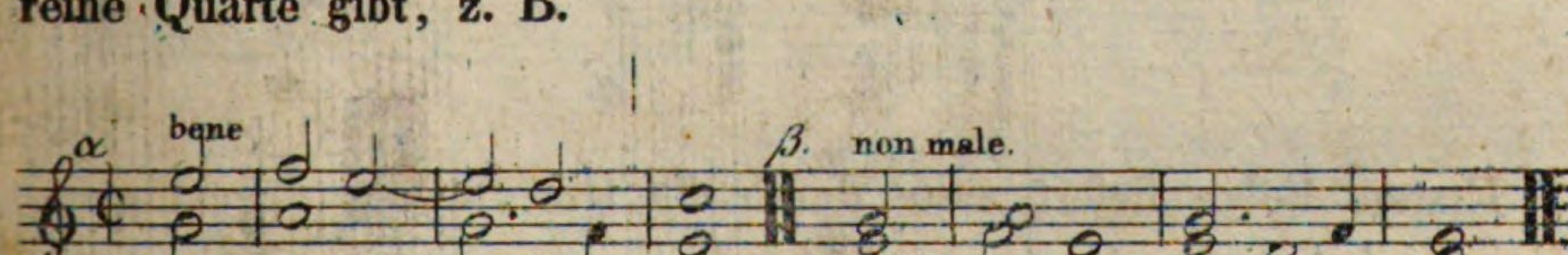


Im mehrstimmigen Satze und in der grösseren Entfernung als *verminderte Decime*, findet sie, und namentlich bei langsamer Bewegung, eher ihre Anwendung; allein auch *hier* muss sie *ohne Retardation* bleiben, z. B

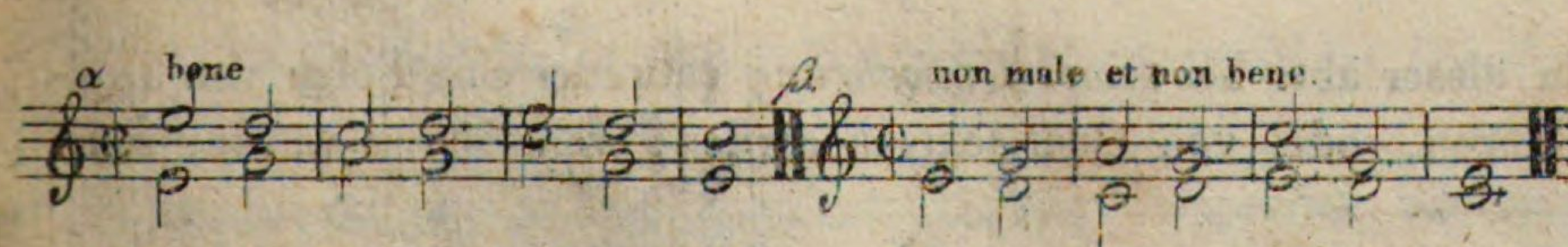


d) *In Betreff der Quinte und Quarte.*

1) Im zweistimmigen Satze, von welchem hier vorzugsweise die Rede ist, soll man die *reine Quinte* in der Regel auf der *schlechten* Taktzeit, und zwar *nur stufenweise als nachschlagende Note eintretend* gebrauchen, da sie in der Umkehrung die leer klingende reine Quarte gibt, z. B.

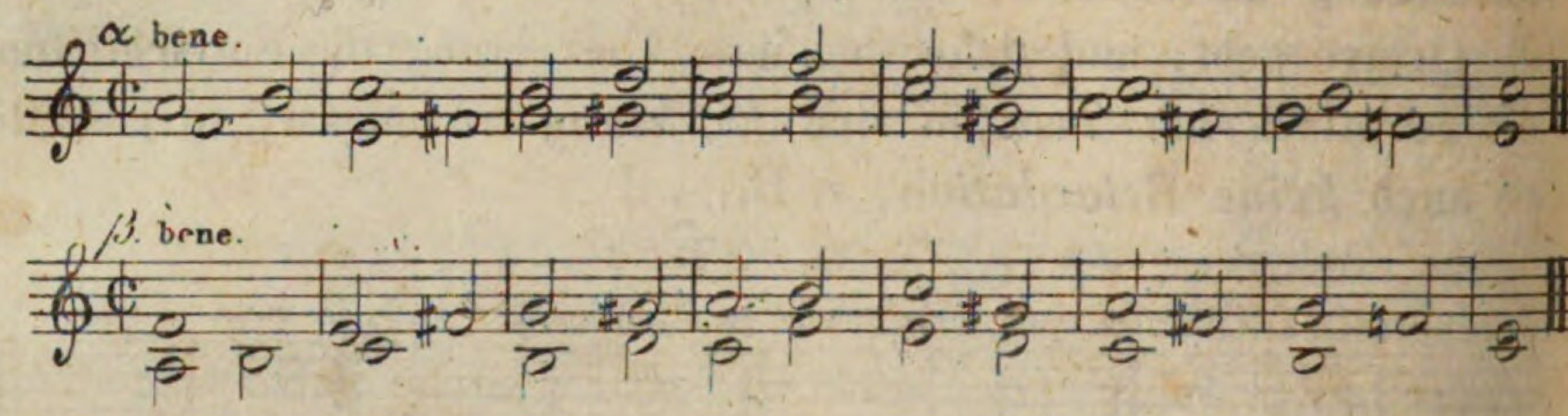


In *beiden Stimmen freianschlagend* kann sie allenfalls dann eintreten, wenn sie stufenweise in die Terz oder Sexte übergeht, z. B.

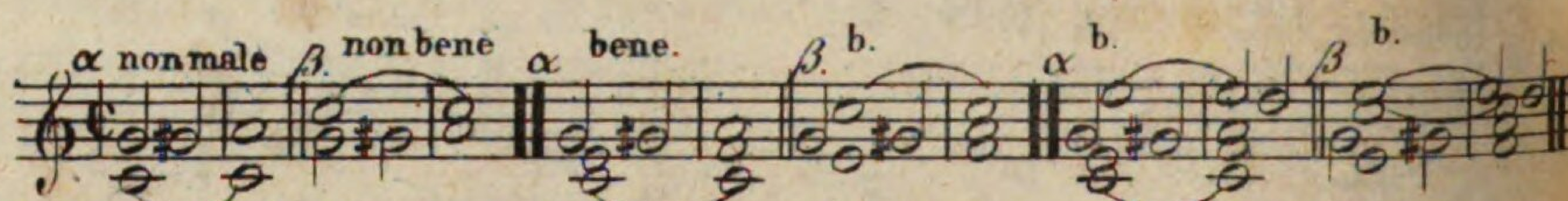


2) Die *verminderte Quinte*, und die aus ihrer Umkehrung entspringende *übermässige Quarte*, können überall frei eintreten, wenn dieser Eintritt wenigstens von einer der beiden Stimmen *stufenweise*

geschieht, und wenn der Anschlag einer kleinen oder grossen Terz, oder einer grossen oder kleinen Sexte, *vorhergeht* oder *nachfolgt*, z. B.



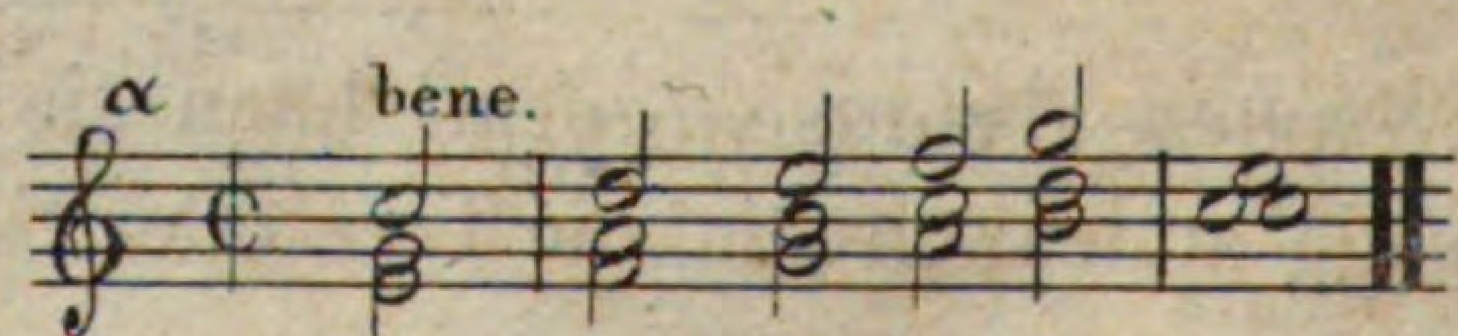
3) Bei der im Durchgange vorkommenden *übermässigen Quinte*, muss freilich die *reine Quinte* auf der *guten Taktzeit* frei eintretend erscheinen; allein, die aus ihrer Umkehrung entspringende frei eintretende *reine Quarte*, klingt bei einem *nur zweistimmigen Satze* stets zu leer, und ist nur drei- und mehrstimmig zu gebrauchen, z. B.



4) Eine Folge von 2 und mehr *Quarten*, würde schon ihrer leeren Harmonie wegen nicht gut zu heissen seyn; da sie aber bei ihrer *Umkehrung* eine Folge von Quinten gibt, so muss sie bei'm doppelten Contrapunkte der Octave ganz ohne Anwendung bleiben, z. B.



Erstere Folge liefert zwar durch die Hinzufügung einer Unterterz den bekannten *Sextengang*:

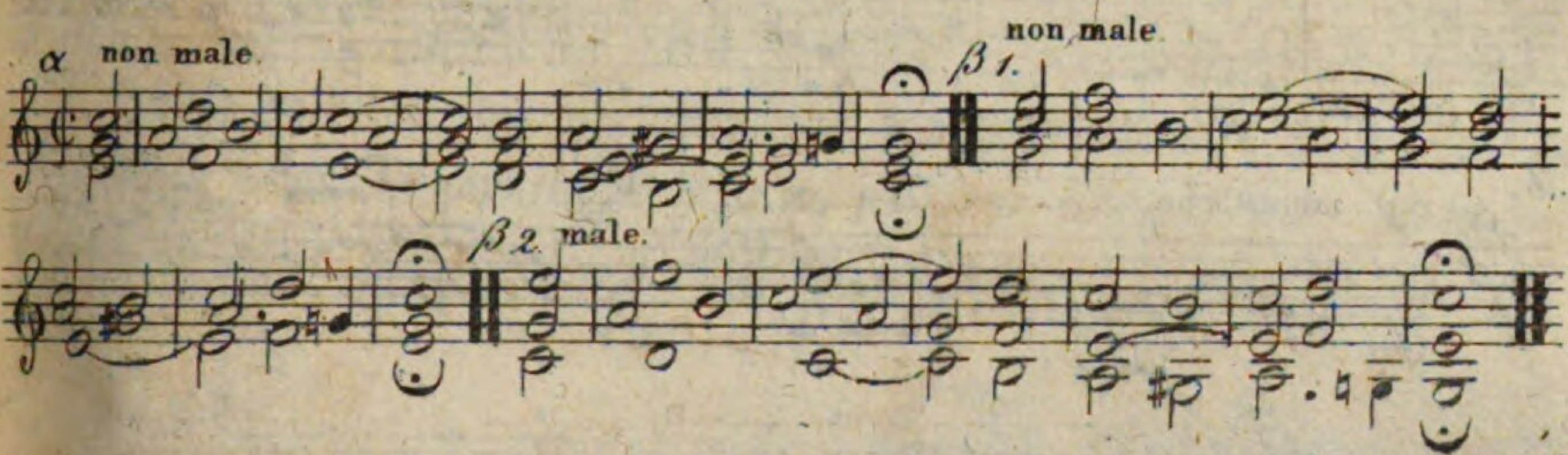


da dieser aber bei seiner *Umkehrung* entweder eine Folge von Dreiklängen, oder von Quartsextenaccorden, veranlassen würde, z. B.

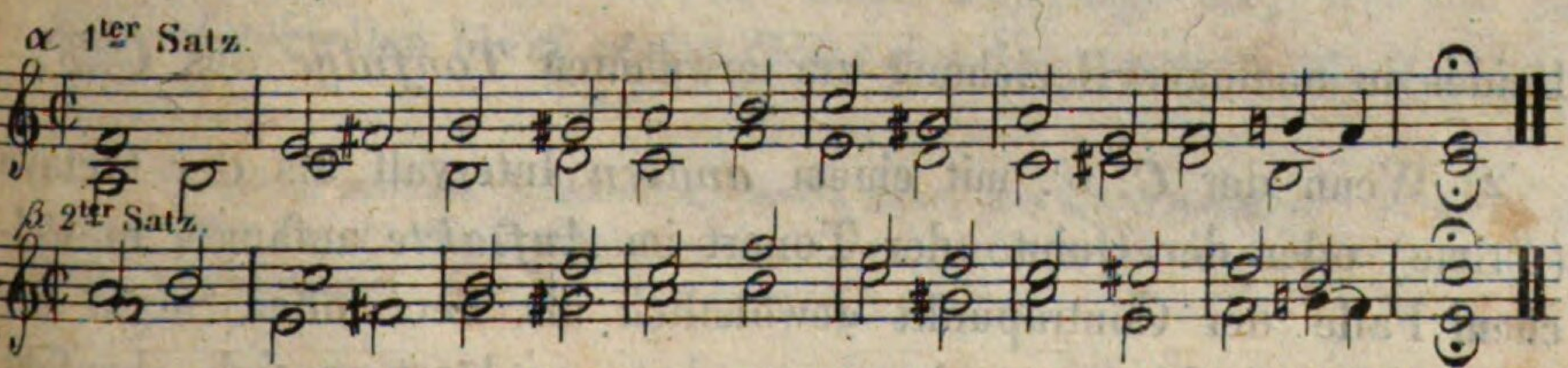


erstere Folge aber ganz unstatthaft, und letztere — bei einer so anhaltenden Dauer — auch nicht gut zu heissen ist, so lässt man auch diesen Sextengang bei'm doppelten Contrapunkte der Octave ganz weg. —

Sind es aber nur 2 oder 3 Sextenaccorde, welche stufenweise nach einander folgen, so kann man sich ihrer auch bei der Umkehrung als Quartsextenaccorde bedienen, *und hat nur ihre Umkehrung als Dreiklänge zu vermeiden*, z. B.



Ich will bei dieser Veranlassung bemerken: dass man bei denjenigen Sätzen des doppelten Contrapunktes, welche sich auf solche Beispiele beziehen, deren einer Satz mit *bene*, der andere aber mit *minus bene* bezeichnet ist, den *minder guten Satz* zuerst nehmen soll, damit durch den Eintritt des *besseren Satzes*, der durch den minder guten Satz in etwas *gesunkene* Effekt wiederum gehoben werde. Auch bringt ein solcher 2. Satz die Wirkung einer *musikalischen Steigerung* hervor, welche da um so fühlbarer wird, wo die Hauptmelodie des ersten Satzes, bei ihrer Uebertragung in den 2. Satz, zugleich in der *oberen Stimme* erscheint, z. B.



e) *In Betreff der ersten Note des Contrapunktes bei der Begleitung einer Choralmelodie.*

1) Wenn der *C. F.* im *Auftakte* anfängt, entweder mit der Octave oder dem Einklange, oder mit der Quinte der Tonart, in welchen Fällen der Contrapunkt entweder als Einklang oder als Octave gegen die betreffende Note des *C. F.* zu setzen ist; so

lässt es sich nur aus der *Tonfolge* des *C. F.* erkennen: welches von diesen beiden Intervallen des Contrapunktes, bei'm *ersten* oder bei'm *zweiten Satze*, den Vorzug verdient. —

Der *C. F.* des nachstehenden Beispiels, welcher bei'm *ersten Satze* in der Oberstimme steht, erhält besser die *Octave* als den *Einklang* zur Begleitung seiner *ersten Note*, z. B. *a. b.*



Dagegen erhält die erste Note des nachfolgenden Chorals, besser den Einklang als die Octave zur Begleitung, z. B. *a. b.*



Beides in analoger Beziehung zur erwähnten *Tonfolge* des *C. F.*

2) Wenn der *C. F.* mit einem *andern* Intervall als der Octave (Prime) oder der Quinte der Tonart im *Auftakte* anfängt, in welchem Falle der Contrapunkt gewöhnlich als Terz oder Sexte der betreffenden Anfangsnote einzutreten hat, so lässt es sich ebenfalls nur aus der Tonfolge des *C. F.* erkennen: ob man bei'm *ersten Satze* besser die Terz oder die Sexte zu nehmen habe.

In nachstehendem Beispiel, dessen *C. F.* mit der *Terz* der Tonart anfängt, habe ich bei'm ersten Satze, das einemal die Terz und das anderemal die Sexte, als begleitende Note genommen, und will es der Beurtheilung des Lesers anheimstellen: welches von beiden für das *bessere* Verfahren zu halten seyn mag, z. B. *a. b.*

a.



b.



Noch will ich das nachfolgende Beispiel, dessen *C. F.* mit der *Secunde* der Tonart anfängt, in gleicher Absicht hier mittheilen, z. B. *a. b.*

a.

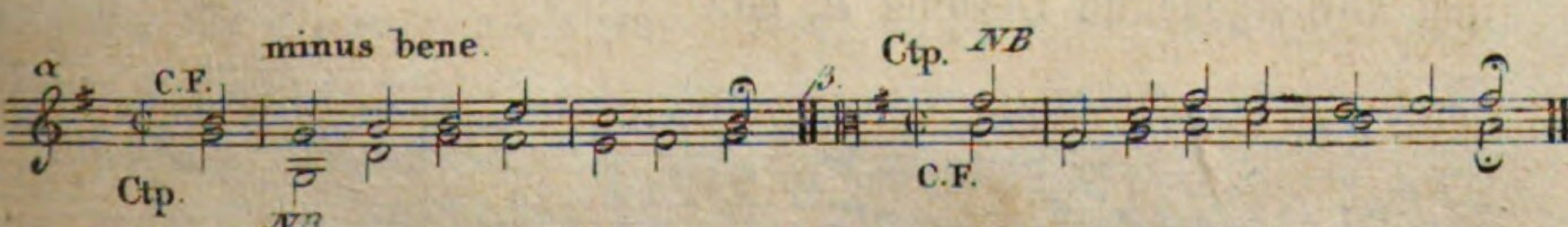


b.

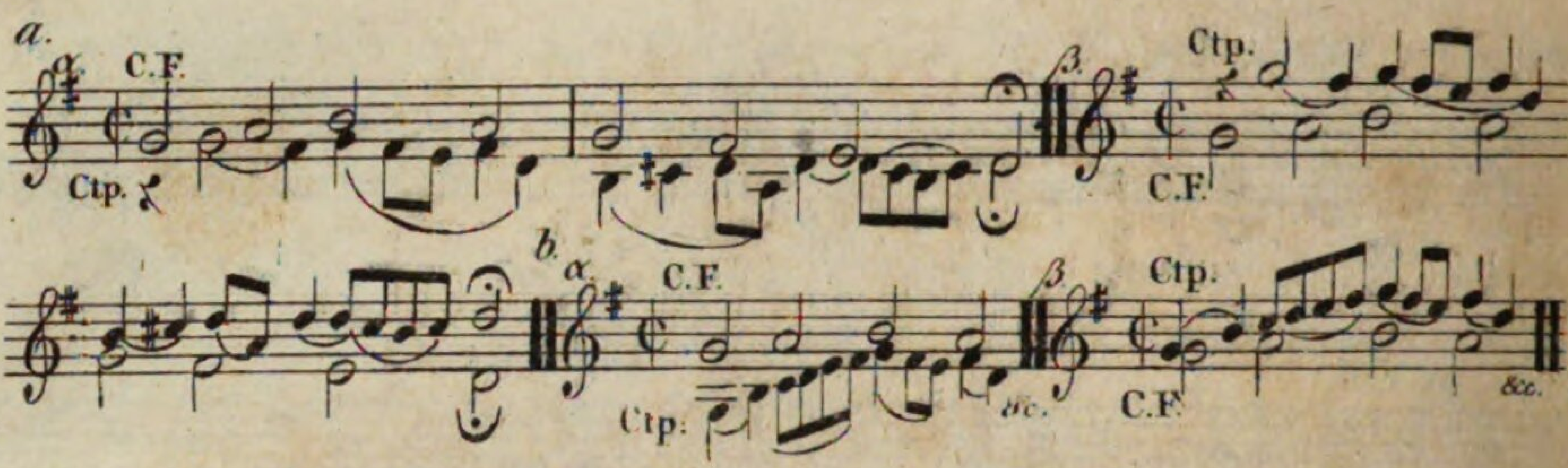


3) Wenn der *C. F.* im *Niederschlage* (der *guten* Taktzeit) mit der Prime oder Octave der Tonart anfängt, und in diesem Falle entweder den *Einklang* oder die *Octave* zur Begleitung erhalten kann, so kommt es ebenfalls nur auf seine *Tonfolge* an, welches von diesen Intervallen bei'm *ersten Satze* den Vorzug verdient, z. B. *a. b.*

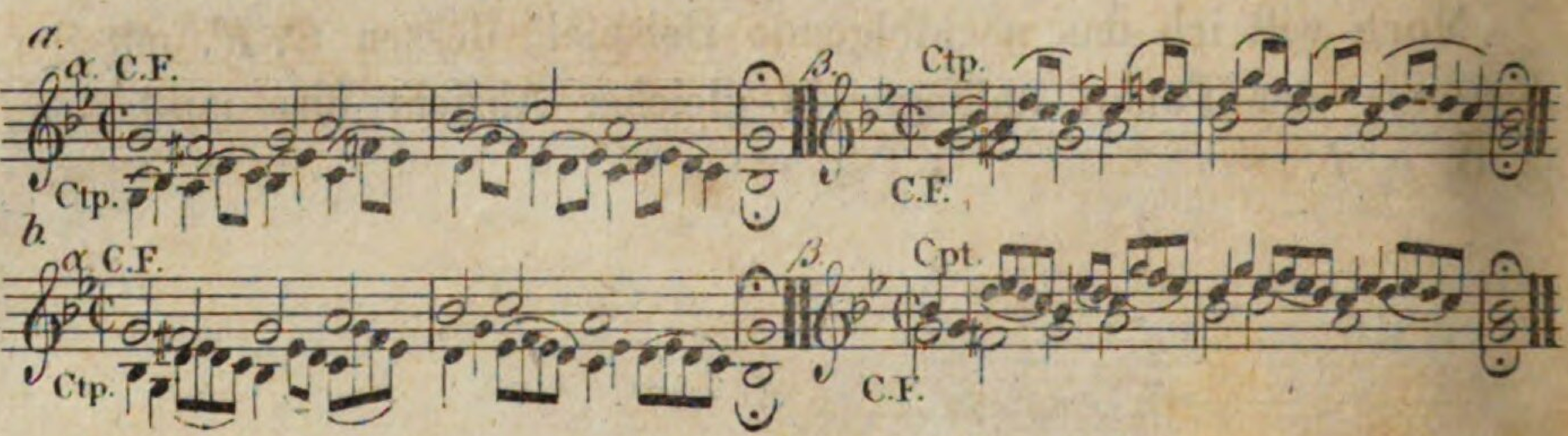
*) Wenn man zur Vermeidung dieses Tones des Contrapunktes, letzterem die *Octave* oder den *Einklang* geben wollte, so möchte letzteres Intervall besser als ersteres hierzu taugen, z. B.







Da der Contrapunkt aber auch die *Sexte* statt der Octave erhalten kann, so will ich auch hierüber ein Beispiel mittheilen; z. B. *a. b.*



Endlich will ich auch noch ein Beispiel mit der anfangenden *Octave* des *C. F.* geben, da die vorhergehenden Beispiele sämmtlich mit der *Prime* anfangen, z. B.



4) Wenn der *C. F.* mit der *Quinte* der Tonart im *Niederschlage* anfängt, so kann man diese nur mit der *Unterterz* begleiten, da sich ihre Begleitung mit der Unterquinte (der eigentlichen Prime der Tonart) nicht zur *Umkehrung* eignet. —

In dieser Beziehung würde daher das nachstehende Beispiel *b.* verwerflich erscheinen, obgleich es ausserdem eben so gut wie das ihm vorhergehende Beispiel *a.* ist.



5) Wenn der *C. F.* mit der *Terz* der Tonart anfängt, so kann diese entweder die *Unterterz* (die eigentliche Prime der Tonart) oder die *Untersexte* zur Begleitung erhalten, z. B. *a. b.*

a.



b



f) *In Betreff der Cadenzen.*

1) Bei der *Schlusscadenz* kann die gewöhnliche Bassfortschreitung von der Quinte zur Prime abwärts, oder zur Octave aufwärts, nur dann im Contrapunkte *) Statt finden, wenn sie zuerst in der *Oberstimme* vorkommt. In diesem Falle muss also bei'm *ersten Satze* der *C. F.* in der *unteren Stimme* stehen, wodurch diese Cadenz bei'm ersten Satze zwar *unvollkommen*, dagegen aber bei'm *zweiten Satze* desto vollkommener erscheint, z. B.

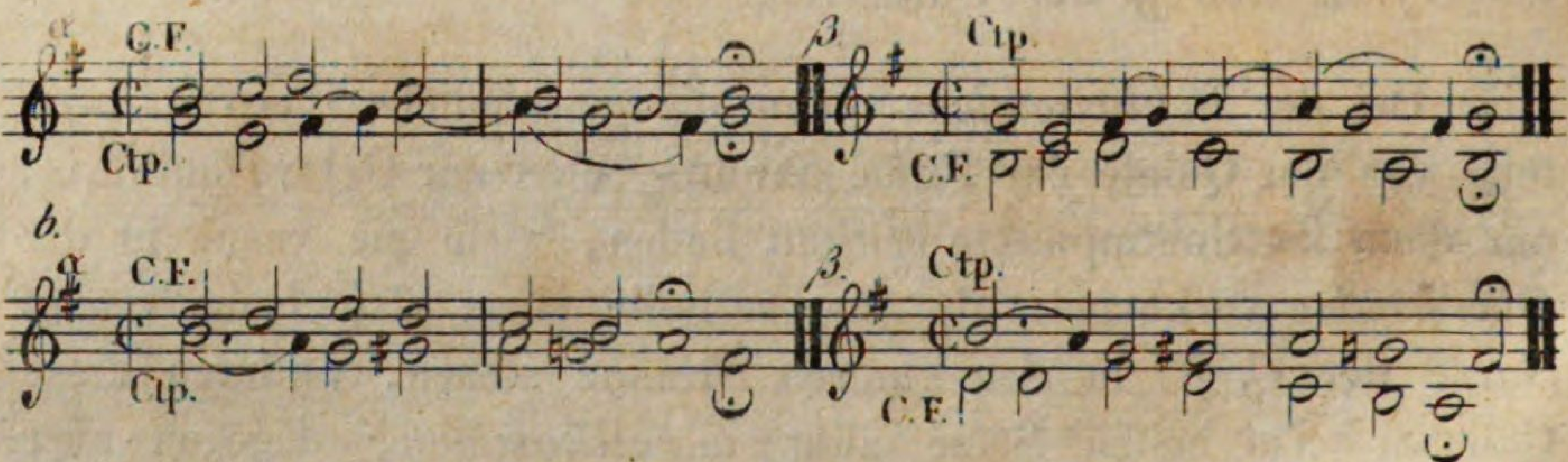


Ausserdem eignet sich aber die Fortschreitung von der *Obersecunde* zur Prime besser zu einer *Basscadenz* als die Fortschreitung von der *Untersecunde* zur Prime, daher man einen *C. F.* mit *ersterer* Cadenz in die *Oberstimme* des *ersten* Satzes, einen *C. F.* mit *letzterer* Cadenz aber in die *Unterstimme* des *ersten* Satzes legen muss, um, in Berücksichtigung der in der Abth. *d.* Nr. 4. gemachten Bemerkung, die *bessere Basscadenz* für den *zweiten* Satz zu erhalten.

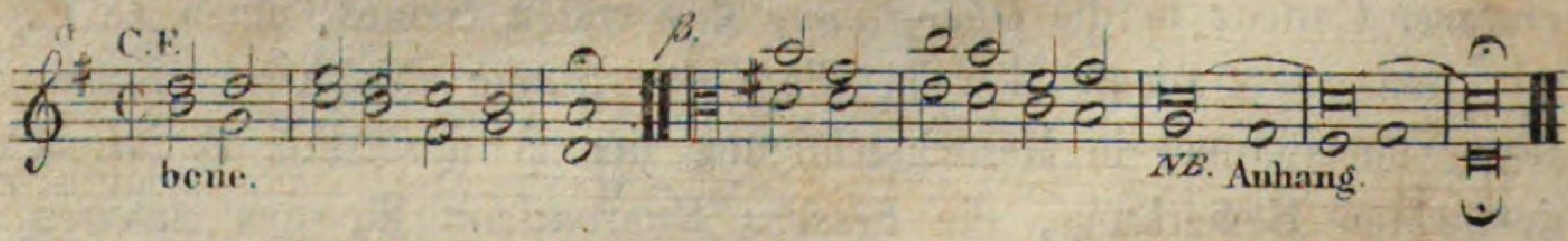
*) Im *C. F.* als *Melodie*, kommt diese Fortschreitung wohl nur so selten vor, dass man sie hier als *ganz ungebräuchlich* betrachten kann.



2) Bei einer *Mittelcadenz*, wenn man diese nicht nach Art der Schlusscadenz behandeln will oder behandeln kann, können beide Stimmen auch als Terz oder Sexte zusammentreten; und es ist hierbei ziemlich gleichgültig, welches von diesen beiden Intervallen im *ersten* oder im *zweiten Satze* erscheint, z. B. *a.* bei der Terz, und *b.* bei der Secunde der Tonart.



Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, dass der *bei einem Absatze auf der Secunde der Tonart* sich gleichsam von selbst darbietende Zusammentritt beider Stimmen als *Quinte*, bei'm doppelten Contrapunkt der Octave nur dann Statt finden kann: wenn die aus der *Umkehrung* entstehende *Quarte* nicht als *Schluss* der Cadenz erscheint, sondern dass letztere noch einen solchen *Anhang* erhält, wodurch man die *Octave* als eigentliches *Schlussintervall* eintreten lassen kann, z. B.



Da aber hierdurch eine Mittelcadenz über die Gebühr *gedehnt* werden müsste, so dürfte eine solche Anwendung derselben nur mit grosser Vorsicht unternommen werden, und jeden Falles müsste dieser Anhang des zweiten Satzes, auch schon bei'm ersten Satze

vorkommen, da ausserdem die rhythmische Ordnung zu sehr gestört erscheinen würde. —

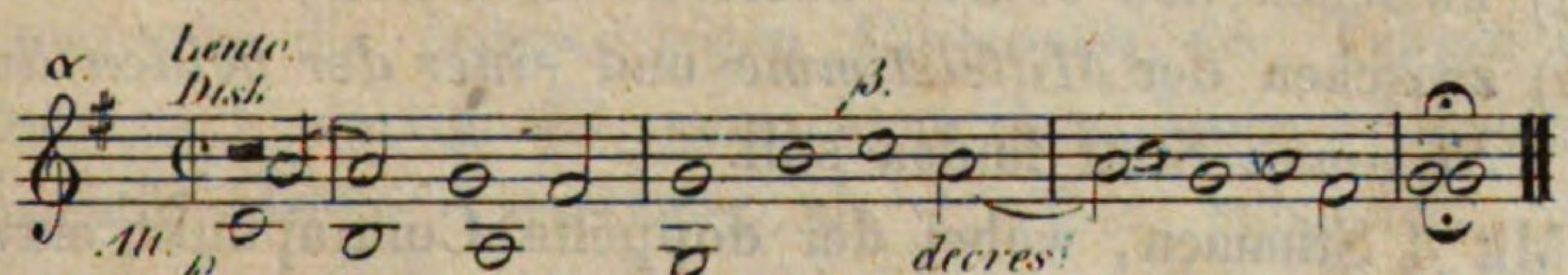
§. 67.

Aus den verschiedenen Beispielen des vorhergehenden §'s lässt sich nun für die *zweistimmige Behandlung des doppelten Contrapunktes der Octave* noch insbesondere Folgendes entnehmen *):

1) dass man eine ganze Folge von abwechselnd grossen und kleinen Terzen, und grossen und kleinen Sexten anbringen kann;

2) dass, in Beziehung auf vorstehende Bemerkung, die Terz und Sexte überall frei eintreten, so auch als *Schluss-Intervall einer Mittelcadenz* Statt finden kann;

3) dass die *Hauptcadenz* am besten mit der Octave schliesst; obgleich auch, und namentlich bei Singstimmen von gleicher oder doch nicht sehr verschiedener Tonhöhe, der *Einklang* als Schlusston Statt finden kann; namentlich wenn *beide* Stimmen *stufenweise* in der Gegenbewegung fortschreitend auf dem Einklange zusammentreffen, und dies zugleich mit einer langsamen Bewegung und einem *Decrescendo* beider Stimmen verbunden ist, z. B.



4) Dass ausser den genannten Terzen und Sexten, auch noch die *übermässige Quarte* und *verminderte Quinte* überall frei eintreten können; desgleichen die *übermässige Secunde* und *verminderte Septime*; erstere jedoch in der Art: dass der bei ihrer gewöhnlichen Fortschreitung eintretenden *Quarte* die Terz oder Sexte nachschlägt, wodurch die üble Wirkuug des *leeren Quartenanschlages* wiederum verwischt wird, z. B.



*) Ausserdem wolle man sich noch der am Schlusse des 51. §'s angeführten Regeln und damit in Beziehung stehenden Beispiele des zweistimmigen ungleichen Contrapunktes erinnern, da sie, wie auch daselbst bemerkt worden ist, sowohl den *doppelten* wie den *einfachen* Contrapunkt betreffen.

5) Dass ausser den genannten Intervallen, nebst dem Einklang und der Octave, die übrigen Intervalle nur auf der *schlechten Taktzeit*, und hier theils frei und theils gebunden, eintreten können.

6) Dass sich derjenige *C. F.* am besten zu einer Versetzung in den *Bass* eignet, dessen Tonfolge nicht immer secundenweise, sondern auch abwechselnd in grösseren Intervallen fortschreitet, und wobei die *vorletzte* Note, die in die Prime fortschreitende *Obersecunde* ist; dass aber wiederum auch jeder Bass (jede *tiefere* Stimme) eine so *sangbare* Fortschreitung erhalten muss, um zugleich zur *Oberstimme* umgekehrt werden und auch als solche *cadenziren* zu können. —

Die nunmehr als vorläufige Muster zur eigenen Uebung aufzustellenden Beispiele, sollen auf nachstehend bemerkte Art abgefasst werden:

1) Mit 2 Stimmen, wobei der *C. F.* des *ersten* Satzes sowohl in der Oberstimme als in der Unterstimme vorkommen soll, und beide Stimmen jedesmal der Umkehrung unterworfen werden. —

2) Mit 3 Stimmen, wobei der doppelte Contrapunkt entweder
 a) zwischen den *beiden äusseren Stimmen*, oder
 b) zwischen der *Mittelstimme* und *einer der beiden äusseren Stimmen* Statt finden soll. —

3) Mit 4 Stimmen, wobei der doppelte Contrapunkt entweder
 a) zwischen den *beiden äusseren Stimmen*, oder
 b) zwischen *einer äusseren* und *einer Mittelstimme*, oder
 c) zwischen *beiden Mittelstimmen* Statt finden, und mit dem *C. F.* auf gleiche Weise, wie in den beiden vorhergehenden Arten, verfahren werden soll. —

Hierbei werden also immer *nur zwei Stimmen* der Umkehrung in die Octave unterworfen, die betreffende 3. und 4. Stimme aber nur als *begleitende Stimmen* behandelt werden. —

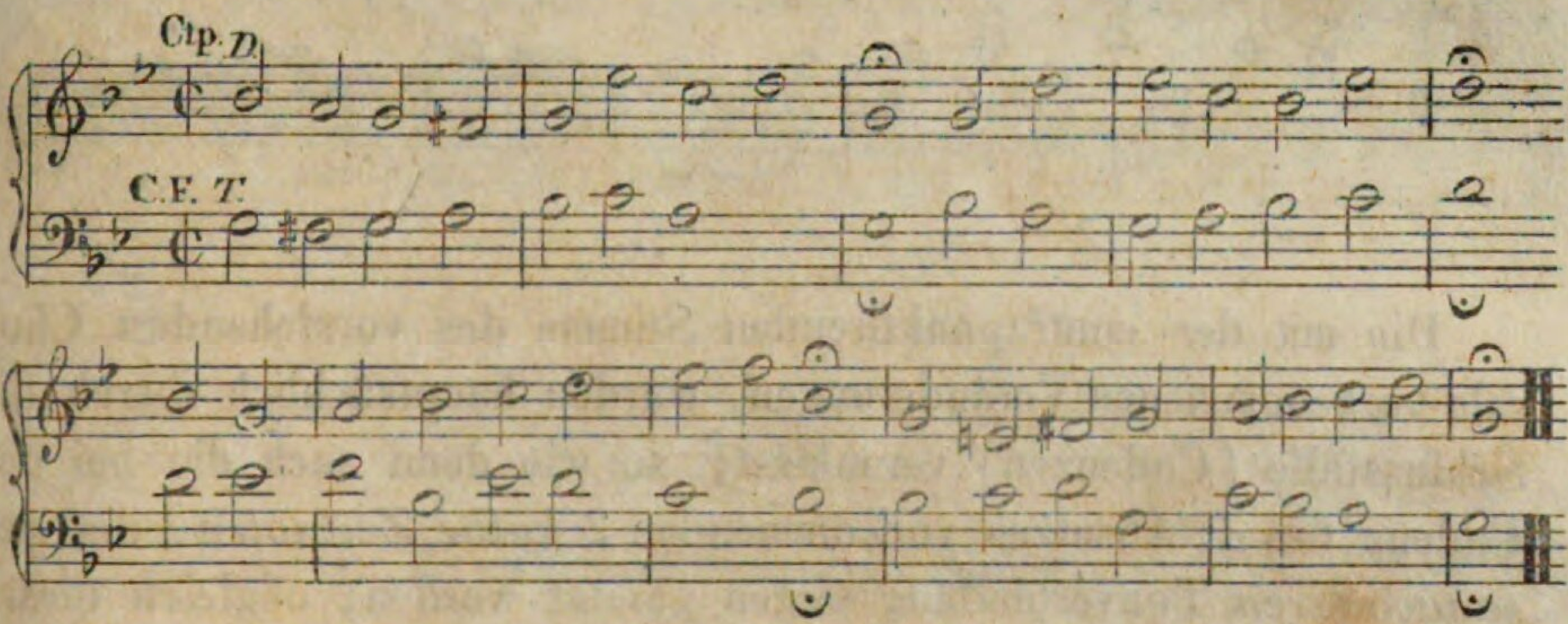
§. 68.

1) *Zweistimmige Sätze.*

A) im *gleichen* Contrapunkte.

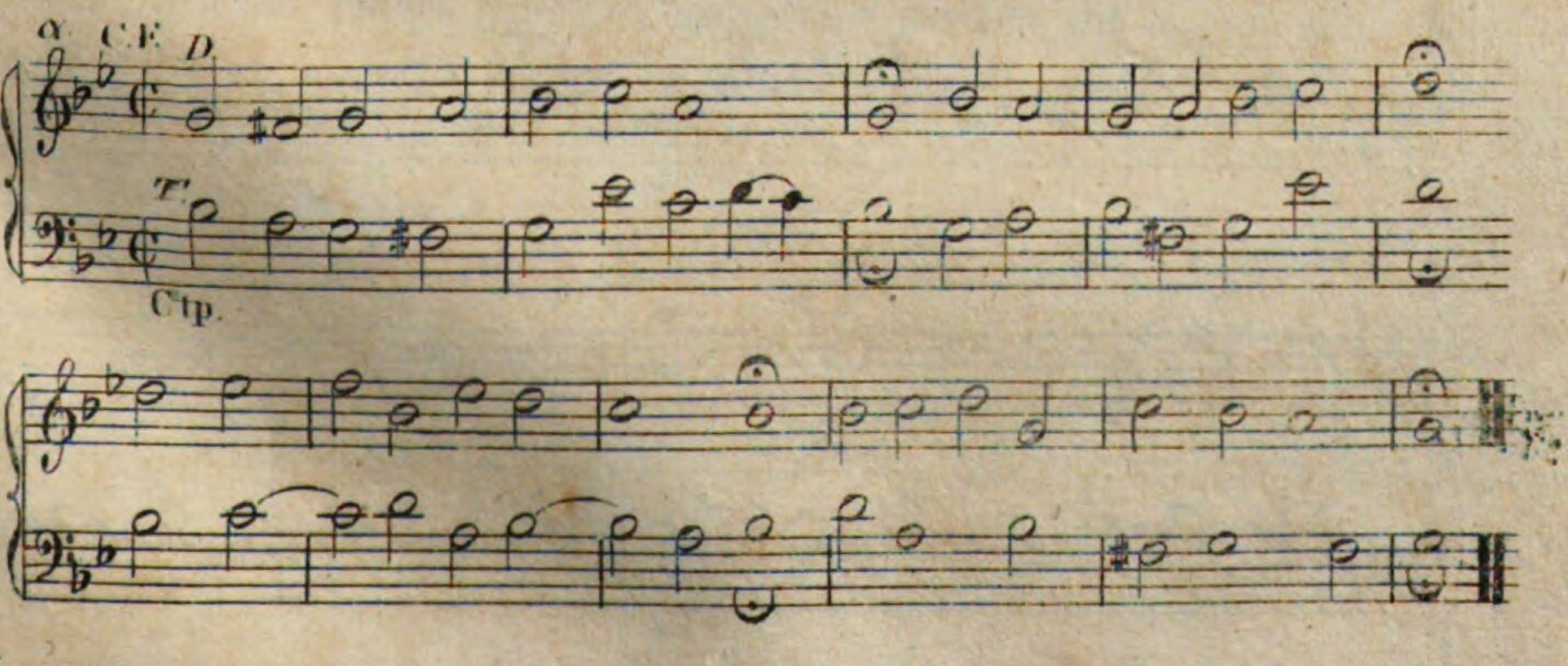
Da nach der §. 62. gemachten Bemerkung, die Verfertigung eines *doppelten* Contrapunktes nur in derjenigen Umänderung eines *einfachen* Contrapunktes besteht, wodurch dessen contrapunktirende Stimme der erforderlichen *Umkehrung* fähig gemacht wird, so will ich, um dieses Verfahren hier bei'm doppelten Contrapunkte der

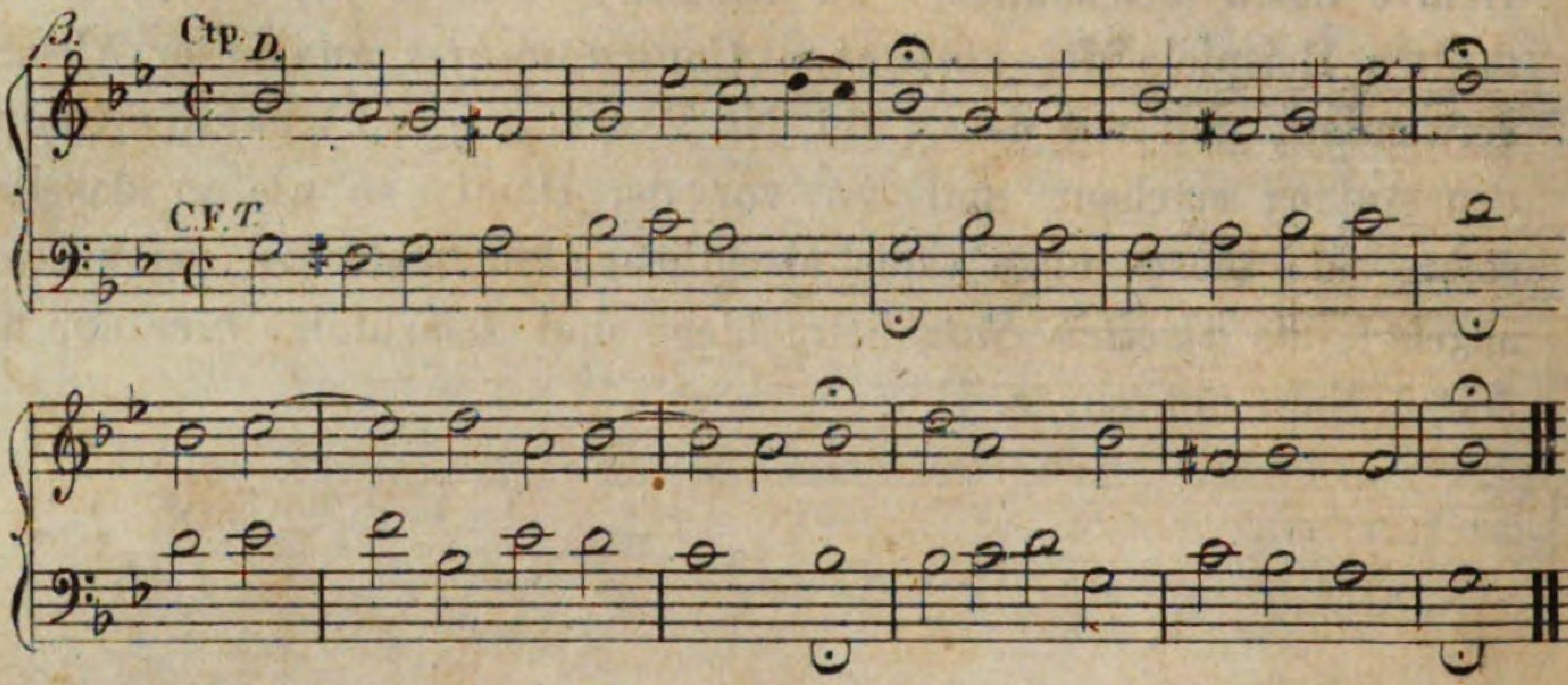
Octave desto anschaulicher zu machen, mehrere der bisher mitgetheilten Beispiele des *einfachen Contrapunktes* zu dieser Absicht verwenden, und mit dem §. 44. Nr. 2. *a.* (*pag.* 83.) notirten Choral den Anfang machen, und ihn vor der Hand, so wie er daselbst steht, (da dieses ohne einen eigentlichen Satzfehler zu veranlassen angeht), als *zweiten Satz* betrachten, und demzufolge *hier* nur als *ersten* Satz notiren, z. B.



Da bei vorstehender *Umkehrung* des erwähnten Chorals, die frühere Tonführung des Tenors im *Diskant* erscheint, wodurch *dieser* nunmehr die *bassmässigen Cadenzen* des Tenors macht, so musste nach der §. 63. gemachten Bemerkung (Abtheilung *d.* Nr. 4.) gegenwärtige Versetzung als 1. *Satz* behandelt werden, damit der *bessere* Satz (nämlich der oben erwähnte §. 44. Nr. 2. *a.* notirte) *zuletzt* kommen konnte.

Will man aber bei'm ersten Satze den *C. F.* der *Oberstimme* zutheilen, so muss man die contrapunktirende Stimme auf nachstehend notirte Art abfassen; wodurch sie sich dann sowohl zur Versetzung in die Oberstimme, als der *C. F.* zur Versetzung in die Unterstimme des zweiten Satzes, eignet, z. B.

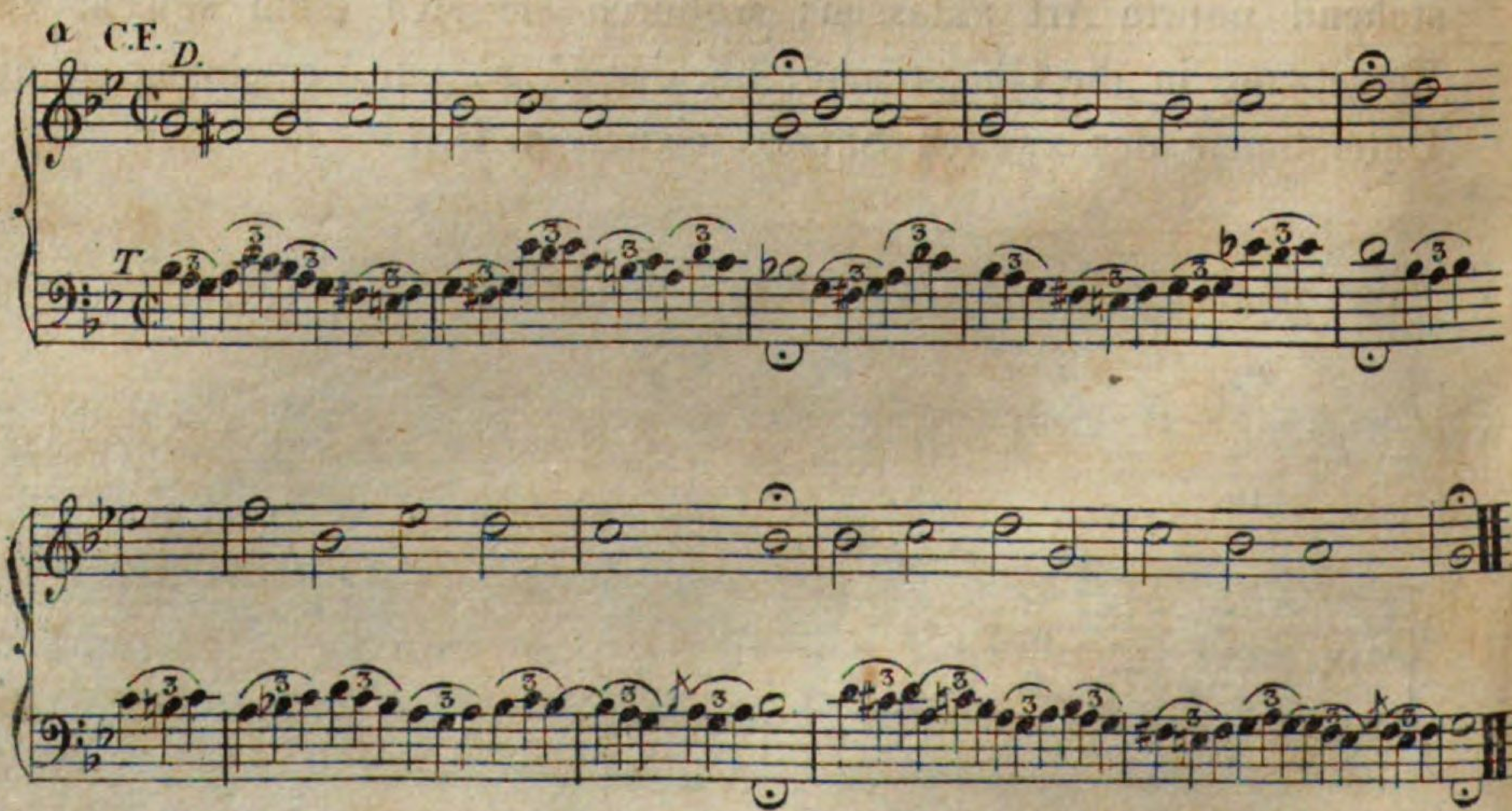


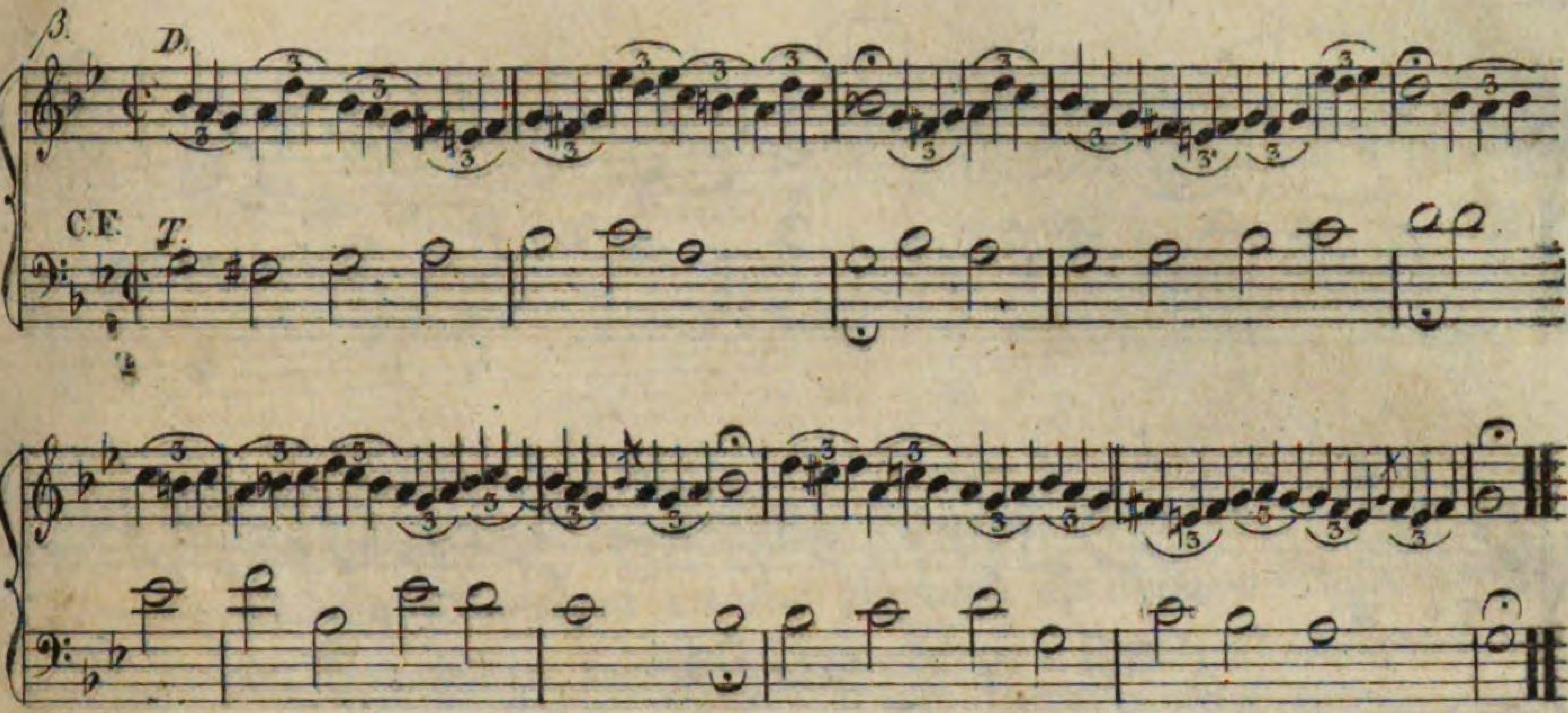


Die mit der contrapunktirenden Stimme des vorstehenden Chorals vorgenommenen Veränderungen, wurden hauptsächlich durch die Schlussfälle (Cadenzen) veranlasst; so wie denn auch die bei der Cadenz des 1. Absatzes vorkommenden 2 *halbe Zeitnoten*, der *gesangvolleren* Tonverbindung wegen gesetzt wurden; obgleich dieser Gang nicht sowohl hierher, als zur folgenden Art des Contrapunktes gehöret.

B) im *verzierten* Contrapunkte.

Da die contrapunktirende Stimme des vorhergehenden Chorals bereits nach den Vorschriften der *Umkehrung in die Octave* abgefasst ist, so erscheint auch deren Verzierung nur als eine Nebensache; namentlich wenn solche, wie hier geschehen soll, aus 3 Noten des Contrapunktes gegen eine Note des *C. F.* besteht, z. B.





§. 69.

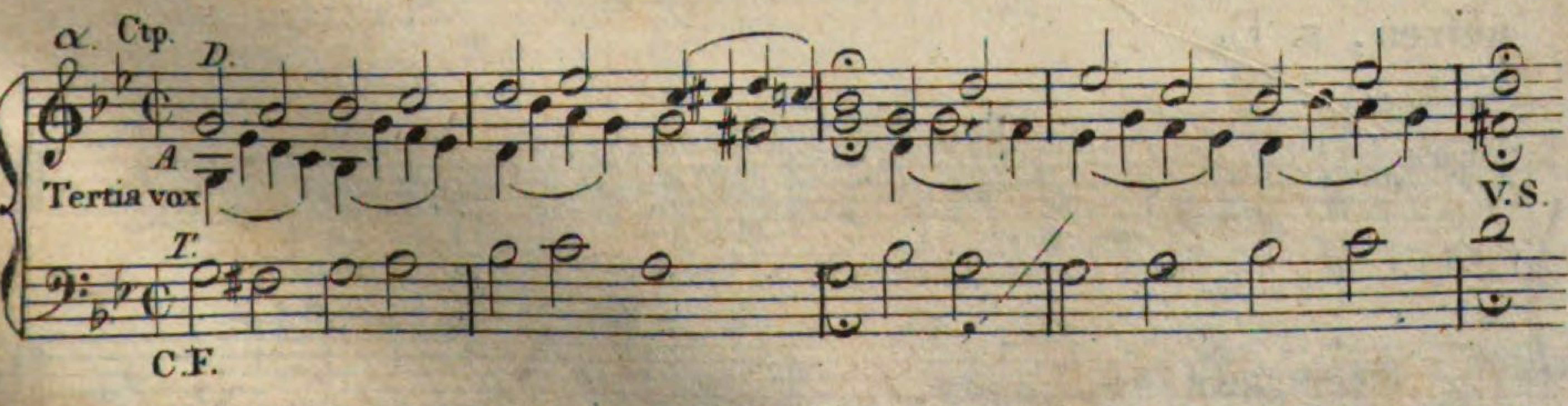
2) *Dreistimmige Sätze.*

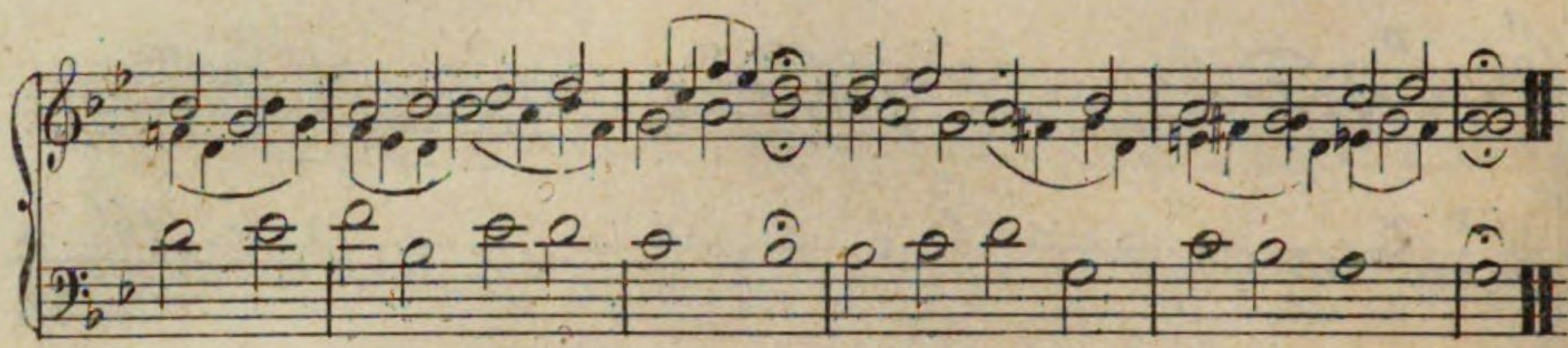
A) mit dem *C. F.* und dem Contrapunkte in einer der beiden *äusseren* Stimmen, und der begleitenden Stimme in der Mitte.

B) mit dem *C F.* in der *Mittelstimme*, und dem Contrapunkte nebst der Begleitung in den beiden äusseren Stimmen.

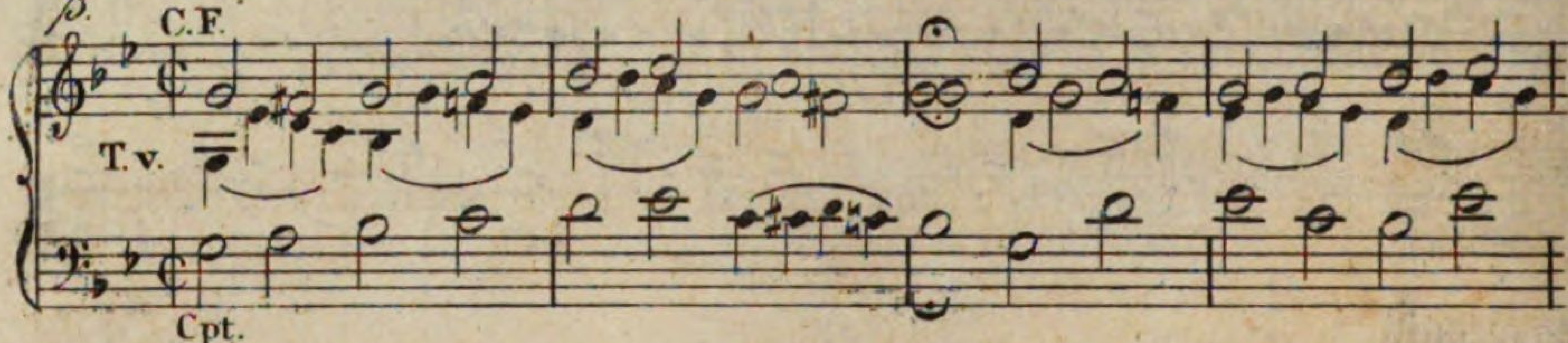
Zum *ersten* Beispiel, mit dem *C. F.* und dem Contrapunkte in einer der beiden äusseren Stimmen, will ich den dreistimmigen Choral §. 59. Nr. 1. (*pag.* 107) wählen, und damit diejenigen wenigen Umänderungen vornehmen, durch welche die beiden äusseren Stimmen der Umkehrung fähig werden.

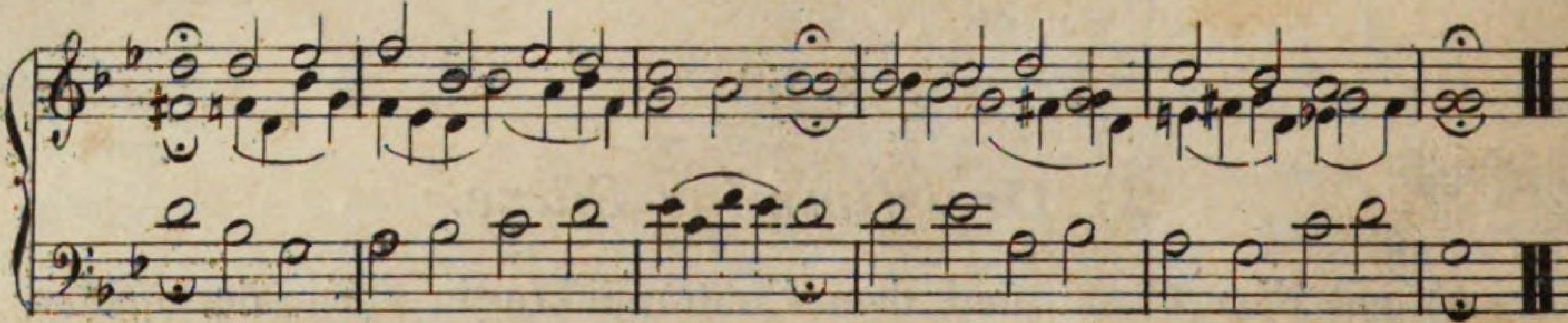
Hier zeigt es sich nun sogleich, dass der Choral, so wie er da steht, besser zum *zweiten* als zum *ersten Satze* zu verwenden ist, weshalb denn in gegenwärtigem *ersten Satze* der *C. F.* dem Tenor, als der untern Stimme, zugetheilt werden muss, um ihn, den *C. F.*, bei'm *zweiten Satze* in der *Oberstimme* zu erhalten, z. B.





β.





Der Leser wolle nun gegenwärtige Notirung mit derjenigen auf *pag.* 107. vergleichen, und wolle sich die der fraglichen Umkehrung wegen nothwendig gewordenen *Umänderungen* wohl merken, welche, so unbedeutend sie auch scheinen, dennoch so wesentlich sind, dass sie nicht unterbleiben konnten. —

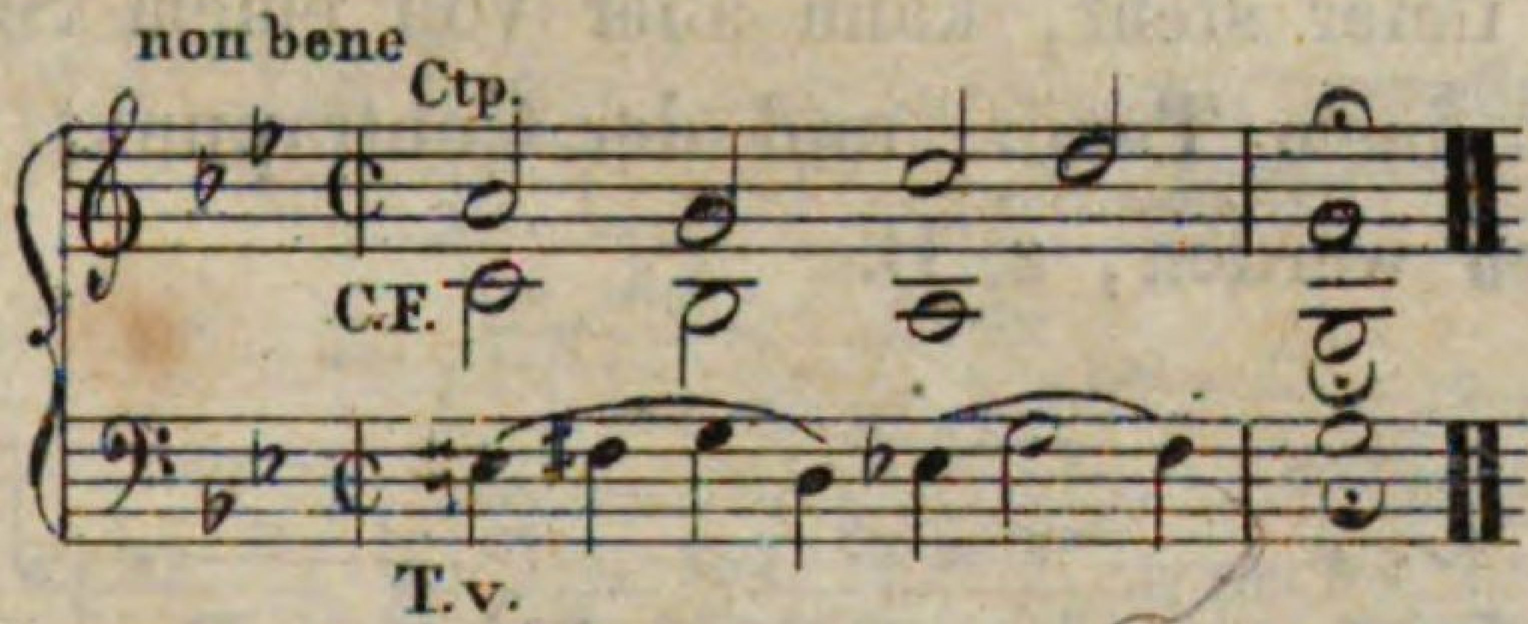
Da bei der Versetzung (Umkehrung) der beiden äusseren Stimmen vorstehender 2 Sätze, die begleitende Mittelstimme *unverändert* geblieben ist, so kann man sie auch als *cantus firmus*, und diesen als die contrapunktirende Stimme, und letztere als begleitende dritte Stimme (*Tertia vox*) betrachten, um vorstehende 2 Choräle zugleich als Beispiele für die unter B. bezeichnete Setzart zu benutzen, z. B.

α





Will man aber bei einem aufzustellenden Beispiele dieser Setzart, sowohl den bisherigen *cantus firmus*, als dessen Contrapunkt, fortbestehen lassen, so bedarf es nur einer kleinen Abänderung des vorletzten Taktes, da derselbe, so wie er oben notirt steht, nicht wohl zu gebrauchen ist, z. B.



Wenn man nun diesen Schluss so wie nachstehend bei *a.* ändert, so kann man ihn in allen 3 Stimmen umkehren, z. B. *b*, *c*, *d*, *e*, und *f*;



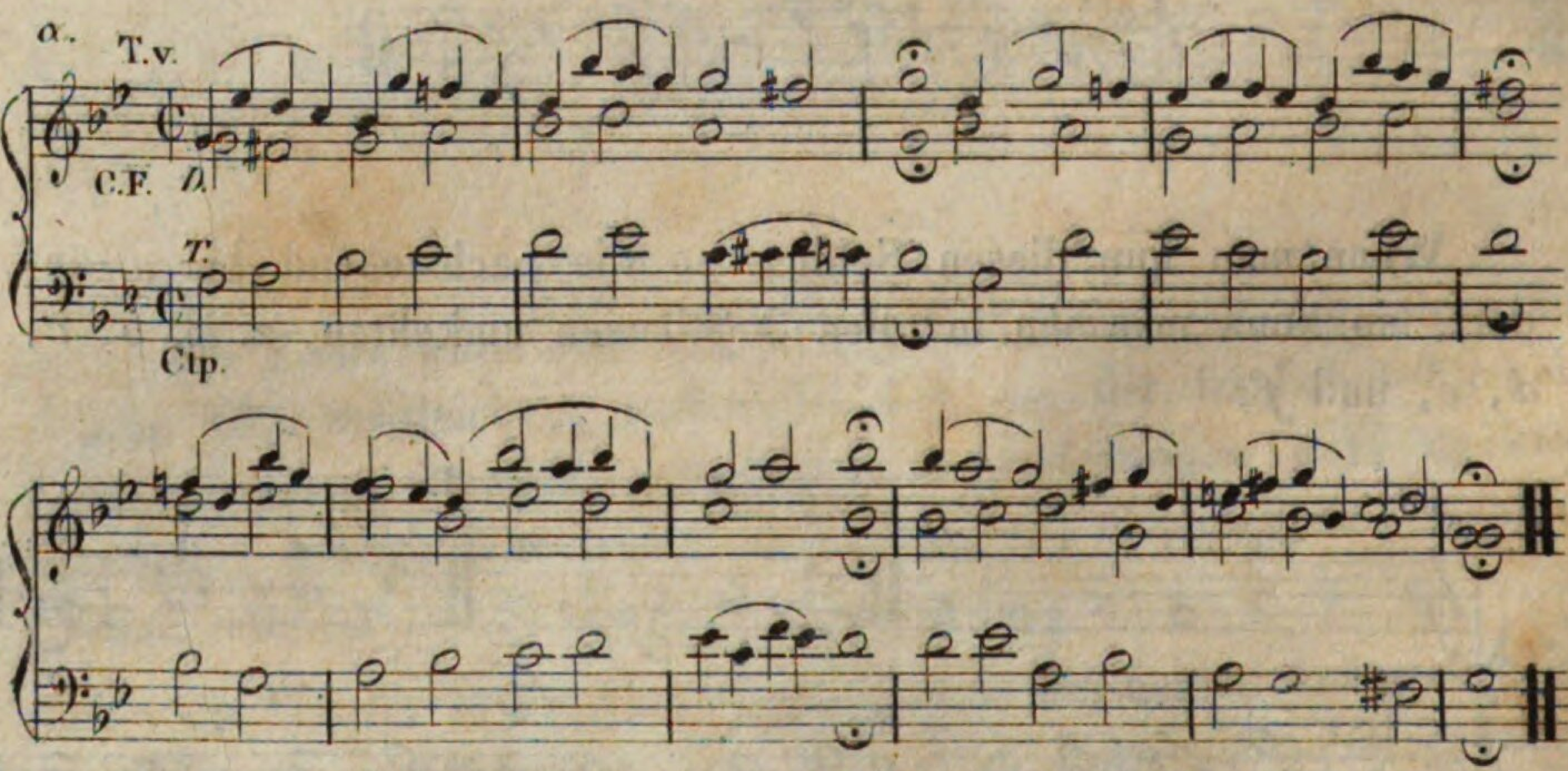


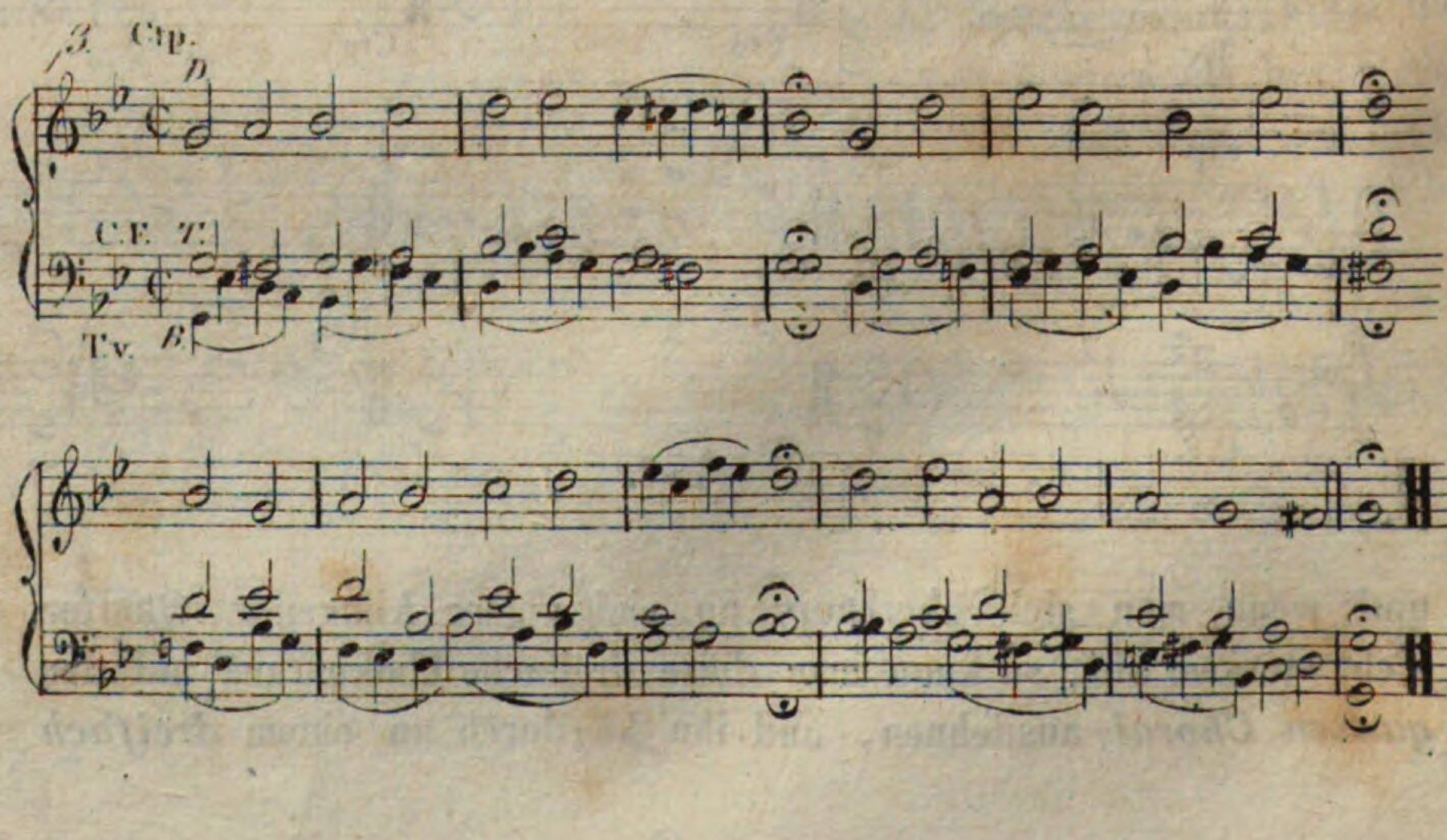
und wenn man sich überhaupt an einige leer klingende Quarten nicht stossen will, so kann man diese dreifache Umkehrung auf den *ganzen Choral* ausdehnen, und ihn hierdurch zu einem *dreifach*

doppelten Contrapunkte machen, worüber das Nähere aus dem 4. Capitel zu entnehmen seyn wird. —

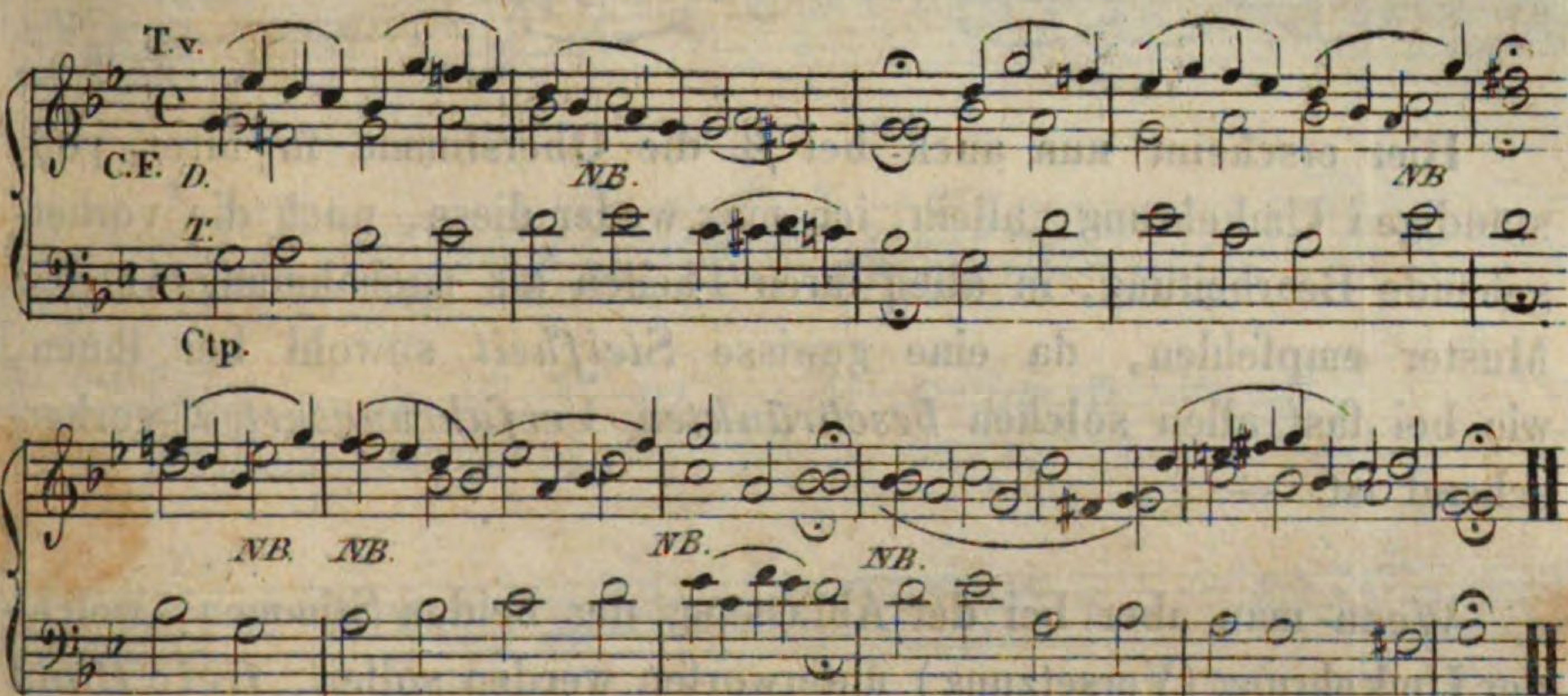
Vor der Hand mag es bei zwei Umkehrungen sämmtlicher 3 Stimmen sein Bewenden haben; und da von den sechserlei Schlussformen, die unter *a.* und *f.* notirten die besten sind, so muss man deren Setzart zum *zweiten* Satze, und mithin die eine oder die andere ihrer Umkehrungen zum *ersten* Satze verwenden; z. B. mit der Schlussform bei *a.* als *zweiten* Satz, und demnach mit derjenigen bei *c.* als *ersten* Satz.

Dass übrigens die Oberstimme dieses ersten Satzes nicht für eine Diskantstimme abgefasst betrachtet werden darf, versteht sich wohl von selbst; ihre Umkehrung, welche hier bei'm zweiten Satze um 2 Octaven tiefer steht, kann aber von einem Singbass, so wie der *C. F.* von einem Tenor, und der Contrapunkt von einem Diskant vorgetragen werden, z. B.



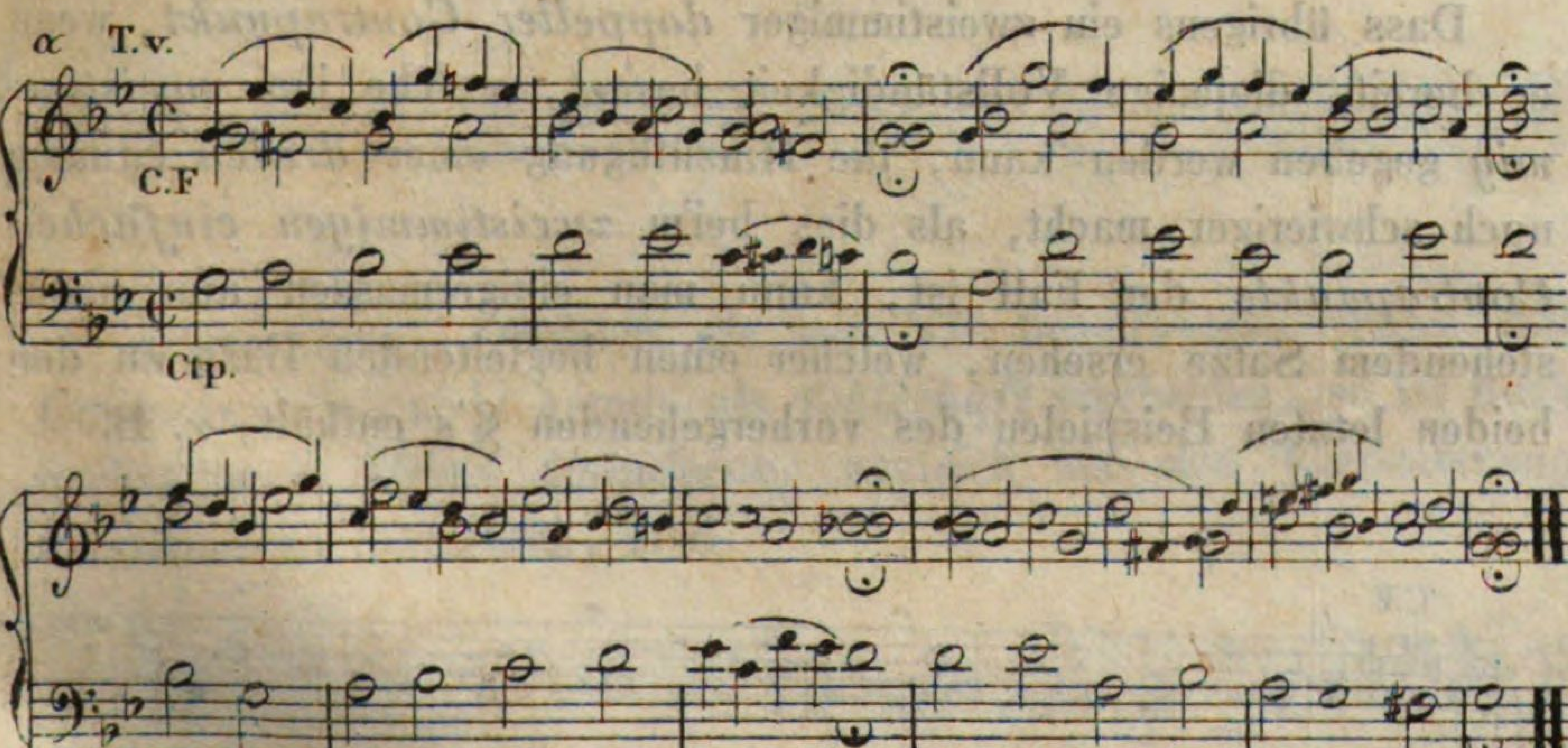


Wollte man aber die Oberstimme und den *C. F.* des 1. Satzes von 2 Diskantstimmen vortragen lassen, so müsste erstere Stimme so wie nachstehend notirt geführt werden, wodurch sie freilich nicht immer in dem *vorgeschriebenen* Verhältniss zum *C. F.* erscheinen, darum aber doch auch nicht fehlerhaft zu benennen seyn würde, z. B.

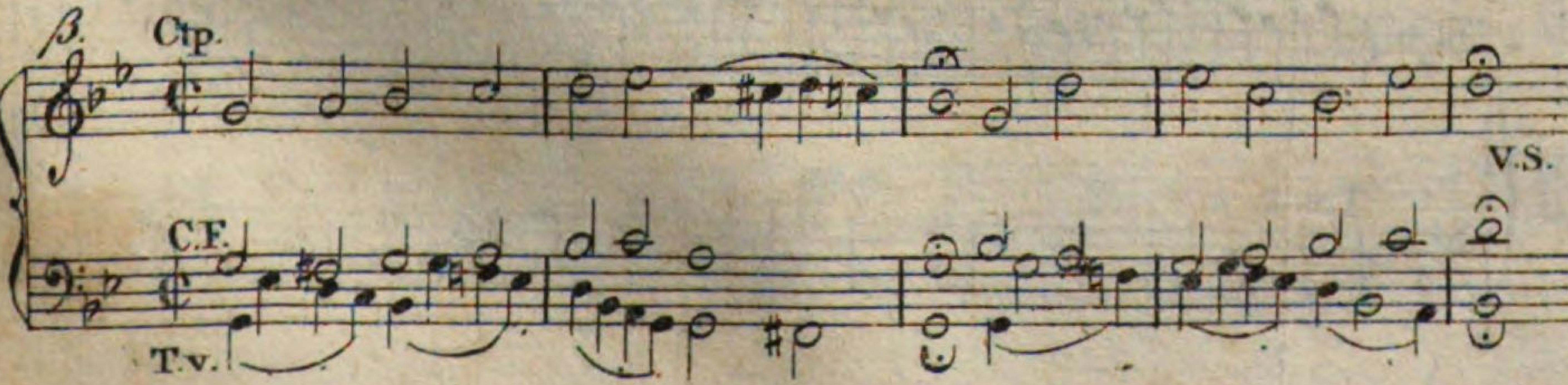


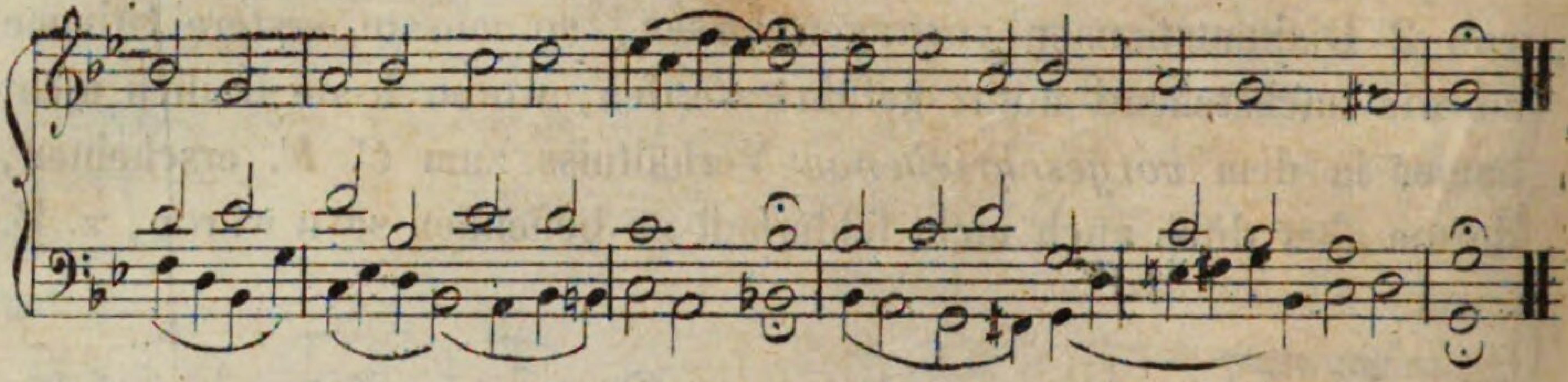
Allein man kann diese *dritte* Stimme ausserdem noch an einigen Stellen ändern, etwa wie nachstehend, und hierdurch auch bei'm *zweiten* Satze den Schluss auf dem △ vermeiden, z. B.

α



β.

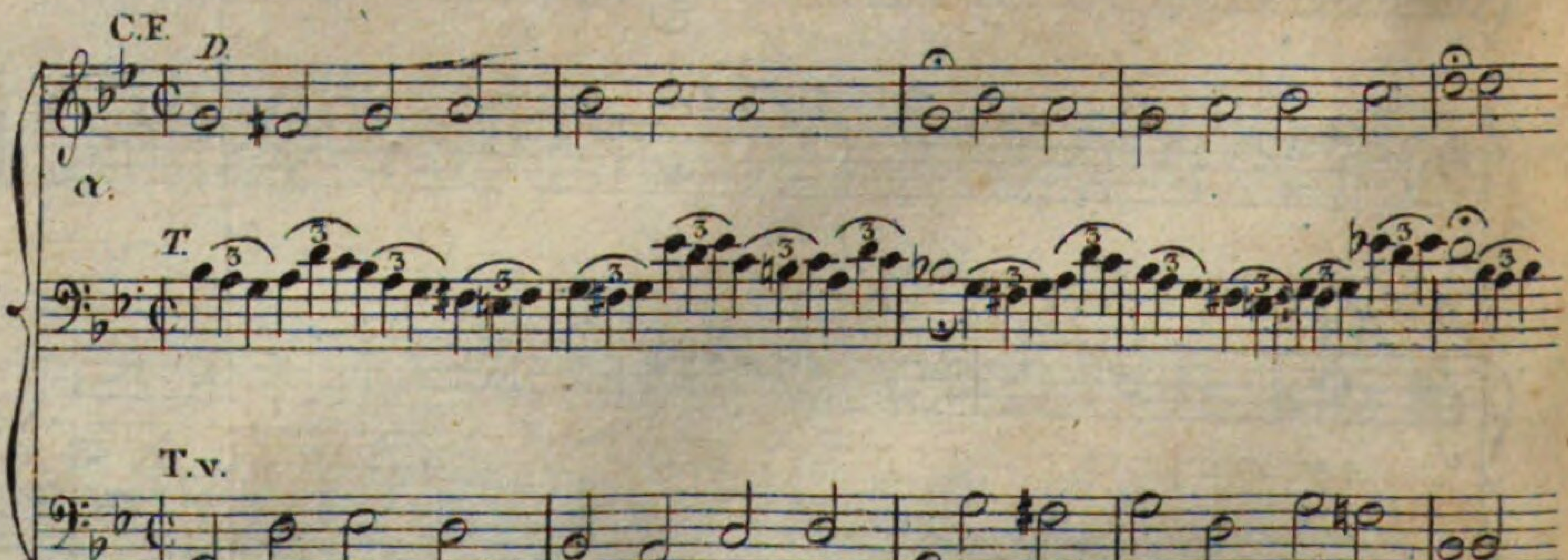


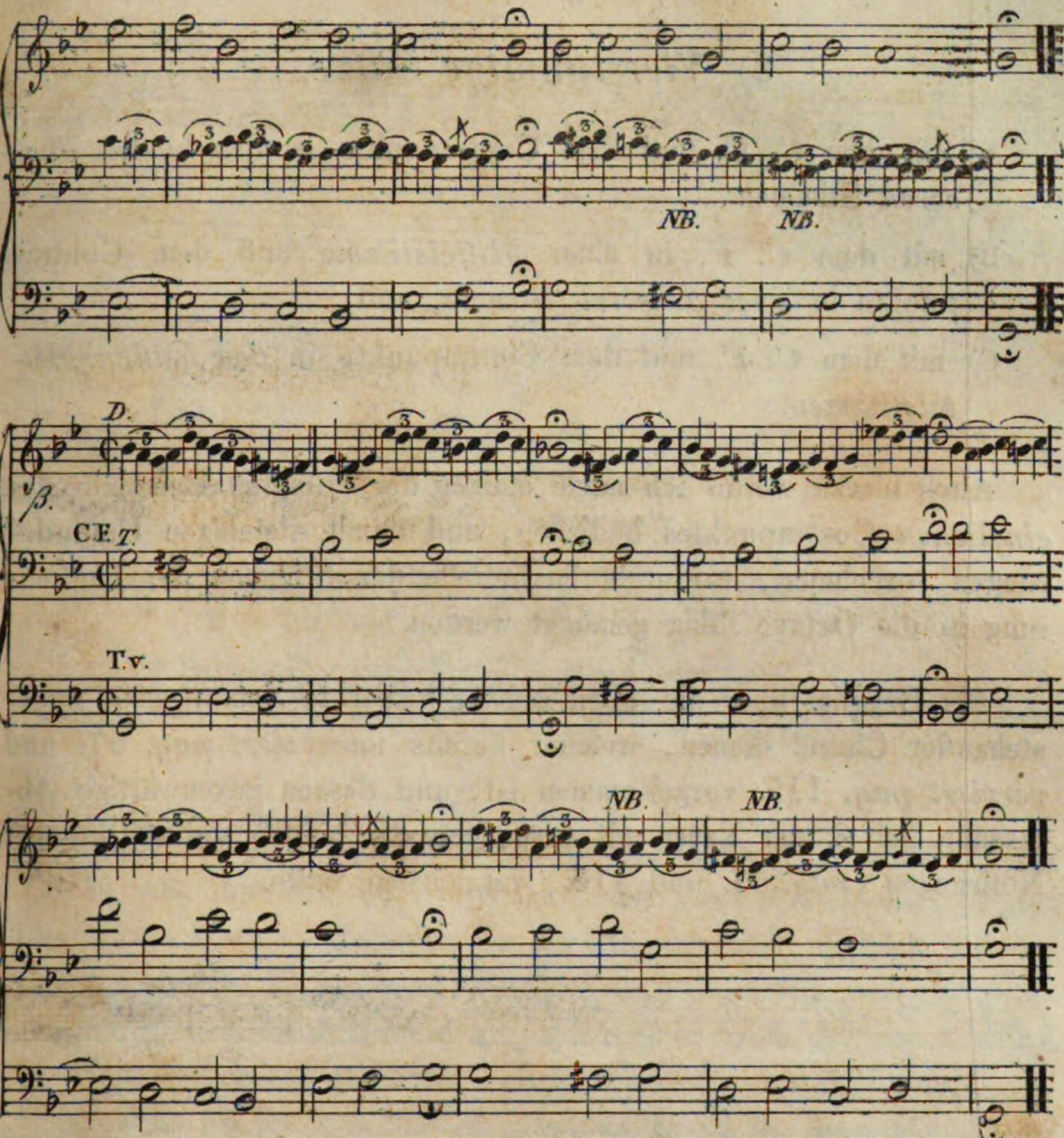


Hier erscheint nun auch bei *β.* die Oberstimme in ihrer vollständigen Umkehrung; allein, ich mag weder diese, noch die vorhergehende Bearbeitung, in allen ihren Theilen als nachahmungswürdige Muster empfehlen, da eine gewisse *Steifheit* sowohl bei ihnen, wie bei fast allen solchen *beschränkten Verfahrungsarten* vorherschend ist. —

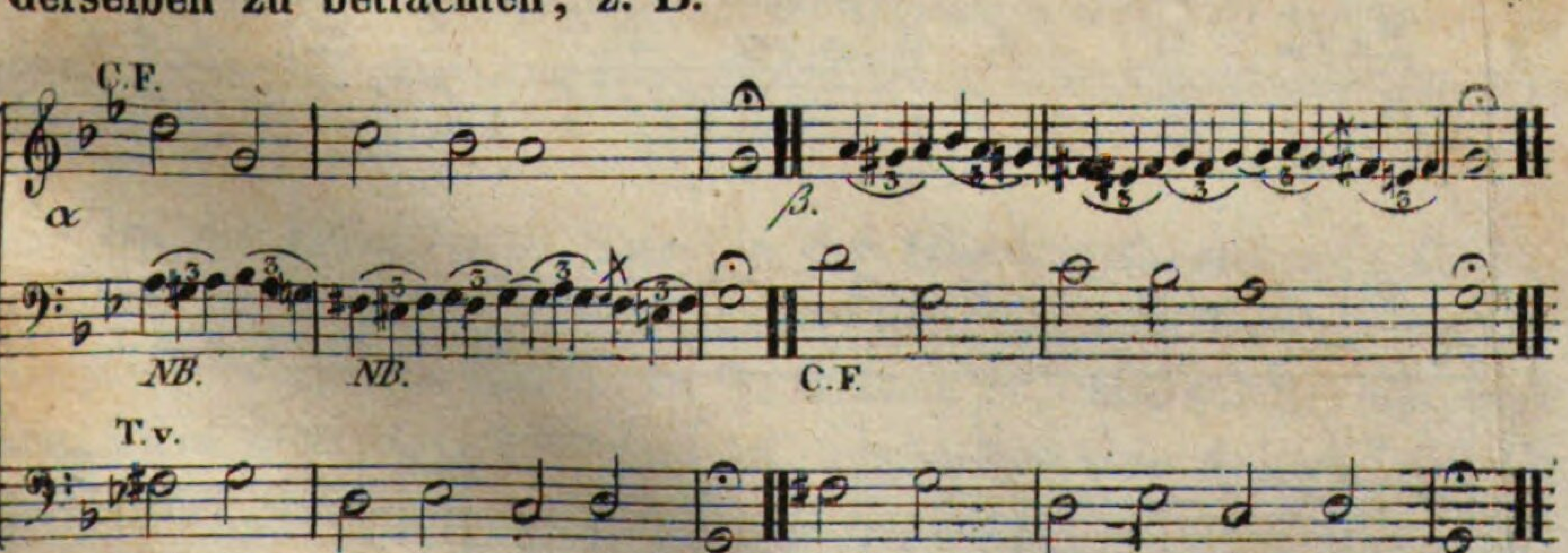
Wenn man aber bei der Abfassung der beiden Stimmen, welche der Umkehrung (Versetzung) unterworfen werden sollen, *freie Hand* hat, und sowohl bei'm *ersten* als bei'm *zweiten Satze* eine *willkührlich* zu behandelnde Begleitungsstimme beifügen kann, so erleichtert sich hierdurch diese Setzart gar ungemein, und lässt sich auch überall mit gutem Erfolge anbringen.

Dass übrigens ein zweistimmiger *doppelter Contrapunkt*, wenn er bereits diejenige Vollständigkeit besitzt, welche ihm *zweistimmig* gegeben werden kann, die Hinzufügung einer *dritten* Stimme noch schwieriger macht, als dies bei'm *zweistimmigen einfachen Contrapunkte* der Fall ist, kann man einigermassen aus nachstehendem Satze ersehen, welcher einen begleitenden Bass zu den beiden letzten Beispielen des vorhergehenden §'s enthält, z. B.





Anmerkung. Obgleich die mit *NB.* bezeichneten Stellen des Contrapunktes, nicht gerade als *fehlerhaft* erscheinen, so ist doch nachstehende kleine *Abänderung* zugleich als eine *Verbesserung* derselben zu betrachten, z. B.



§. 70.

3) *Vierstimmige Sätze.*

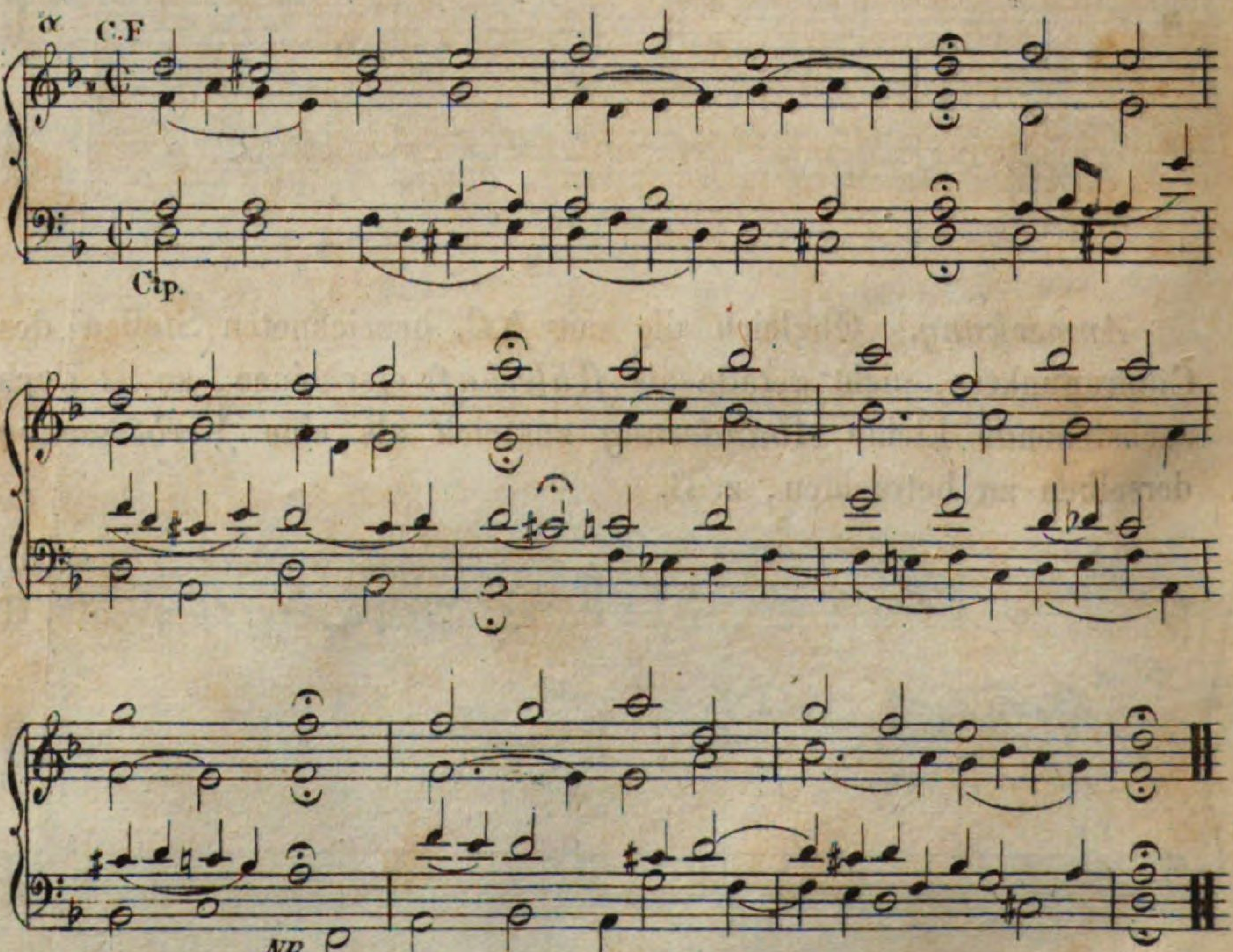
A) mit dem *C. F.* und dem Contrapunkte in den beiden *äusseren* Stimmen.

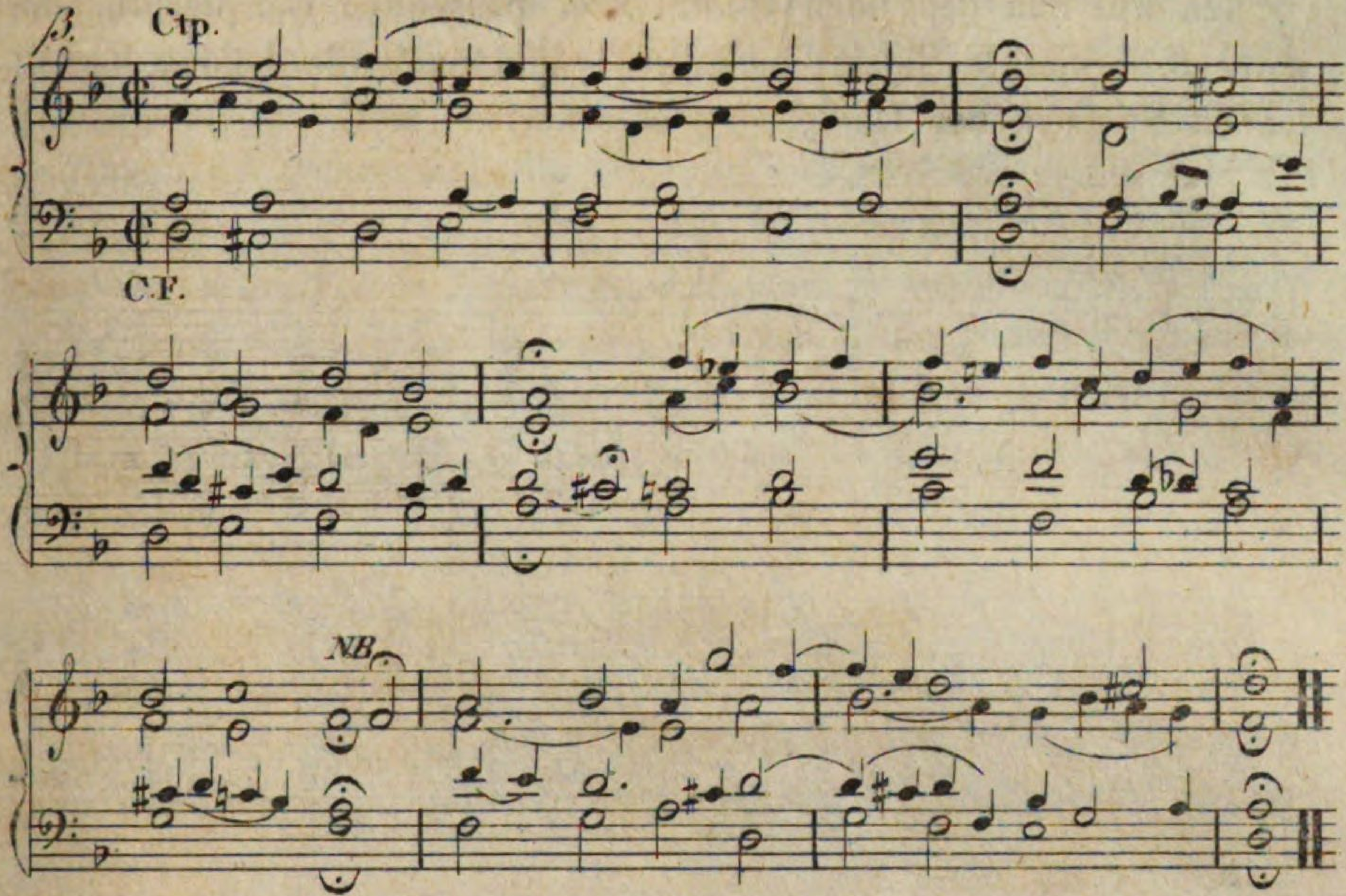
B) mit dem *C. F.* in einer *Mittelstimme* und dem Contrapunkte in einer *äusseren* Stimme, und

C) mit dem *C. F.* und dem Contrapunkte in den *beiden Mittelstimmen.*

Auch hierzu werde ich mich einiger der früheren Beispiele des *einfachen* Contrapunktes bedienen, und damit diejenigen Umänderungen vornehmen, wodurch die betreffenden Stimmen der Umkehrung in die Octave fähig gemacht werden. —

Als Beispiel über die oben bei A. bemerkte Setzart mag nachstehender Choral dienen, welcher bereits *unverziert pag.* 57. und *verziert pag.* 115. vorgekommen ist, und dessen gegenwärtige Abfassung bei *β.* der Leser mit derjenigen der beiden vorhergehenden Notirungen (*pag.* 57. und 115.) vergleichen wolle.





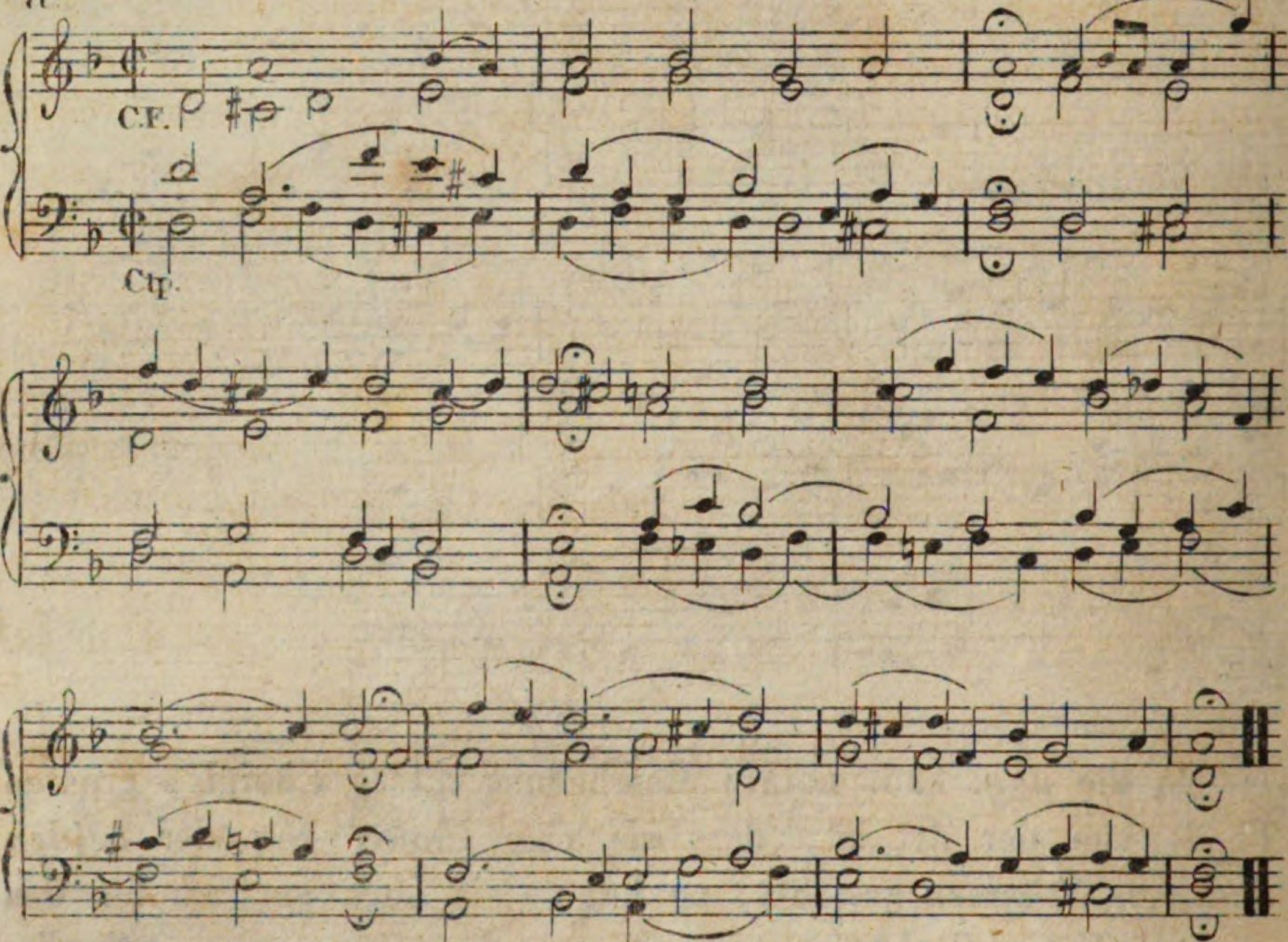
Da die *pag.* **115.** notirte Bearbeitung dieses Chorals, grossen Theils von der Art ist, dass sie eine *Umkehrung* der *beiden äusseren Stimmen* gestattet, so konnte sie auch sogleich für den *zweiten Satz* (*β*) bestimmt werden; und es waren nur noch diejenigen Stellen einer besonderen Prüfung zu unterwerfen, die sich zu einer solchen Umkehrung *nicht* geeignet zeigten, welche der Leser eben so leicht auffinden, als den Grund zu ihrer Abänderung erkennen wird.

Die im 3. Absatze mit *NB.* bezeichnete, von dem gewöhnlichen Gange etwas abweichende, Cadenzform des Basses, ward zwar nicht durch die Noth geboten; allein da sie sowohl hier, wie auch bei der Umkehrung, die Cadenz *harmonischer* macht, so erscheint sie ganz passend, und zu einer jeden ähnlichen Anwendung empfehlenswerth. —

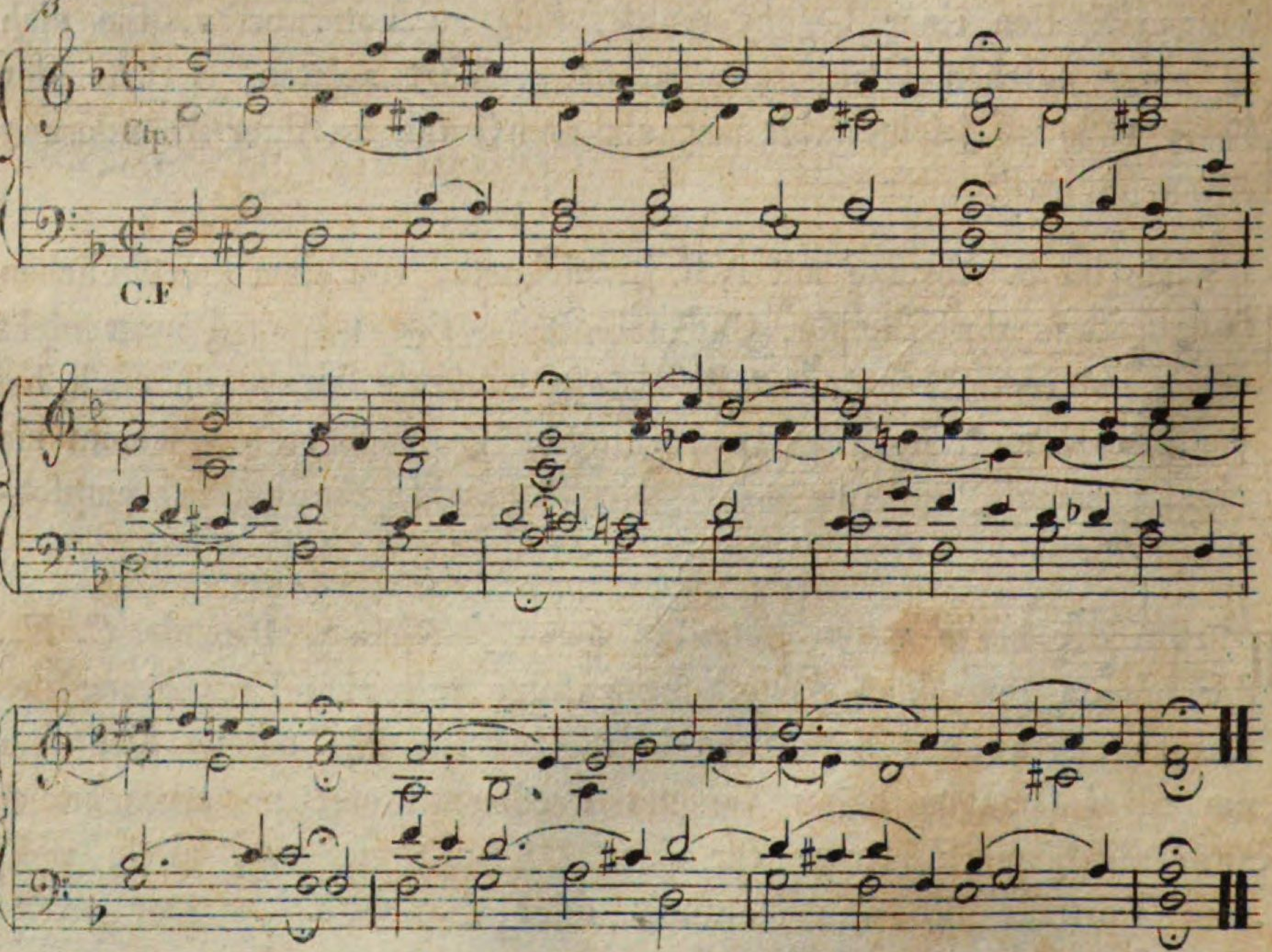
Da der bei'm ersten Satze in der Oberstimme stehende *C. F.*, der bereits gemachten Bemerkung zufolge, als eine Umkehrung des Basses des zweiten Satzes zu betrachten ist, als solche hier aber um *zwei* Octaven höher versetzt werden musste, so erscheint er zwar nicht zum Vortrage für einen *Diskant* geeignet, allein wohl zum Vortrage für eine Hautbois oder Clarinette. — Der zweite Satz kann aber von 4 Singstimmen vorgetragen werden. —

Ich will nun denselben Choral zum passenden Beispiel für die unter B: bemerkte Setzart umändern, und auch die beiden begleitenden Stimmen der Umkehrung unterwerfen, z. B.

a



β



Bei einiger Aufmerksamkeit, in Vergleichung vorstehender Notirung dieses Chorals mit der oben stehenden, wird man die getroffene Umänderung leicht auffinden, und hoffentlich auch deren *Nothwendigkeit* erkennen; und ich will nur noch in Betreff derjenigen Stellen, an welchen sich die verschiedenen Stimmen in ihrem Gange *durchkreuzen* und bald über- und bald untersteigen, bemerken: dass bei'm *doppelten Contrapunkte*, und namentlich wenn solcher zugleich ein *verzierter* ist, eine *solche* Behandlung der Stimmen eben so zur wahren Schönheit einer Composition beitragen kann, wie sie bei'm *einfachen* und *gleichen Contrapunkte* zu tadeln seyn möchte.

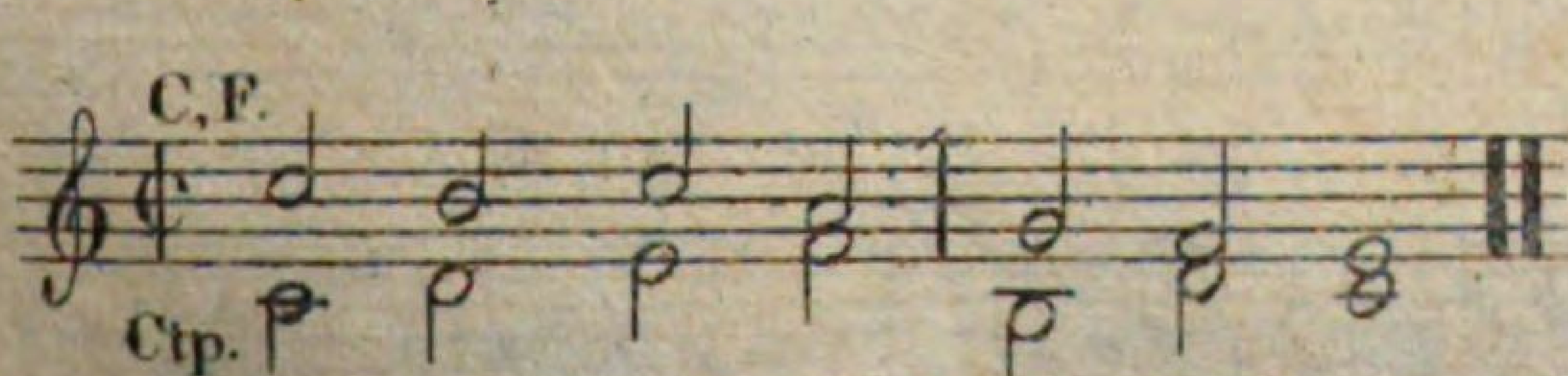
§. 71.

Ueber die nunmehr in Beispielen anzuführende Setzart C., nach welcher der *C. F.* und der Contrapunkt in den beiden *Mittelstimmen* enthalten seyn sollen, muss ich einige Bemerkungen vorausschicken. —

Der Tonumfang zweier an einander grenzender Stimmen, z. B. *Diskant* und *Alt*, *Alt* und *Tenor*, und *Tenor* und *Bass*, differirt bekanntlich nur um ungefähr eine *Quinte;* daher denn auch die *Transposition eines C. F.* in die *zunächst* liegende Stimme nur um eine Quinte *) höher oder tiefer Statt finden kann, wie dies ebenfalls bereits bemerkt worden ist. —

Wenn daher die Versetzung des *C. F.* und Contrapunktes zwischen *zwei Mittelstimmen* Statt finden soll, so muss man zugleich mit der *Versetzung* (Umkehrung) *der Stimmen* diejenige *Veränderung* mit der Tonart vornehmen, welche der *Tonumfang des C. F.* vorschreibt. — Ein kleines Beispiel wird dies noch deutlicher machen. —

Gesetzt, man wolle nachstehenden Satz als *C. F.* und Contrapunkt für einen *Diskant* und *Alt* geschrieben betrachten, z. B.

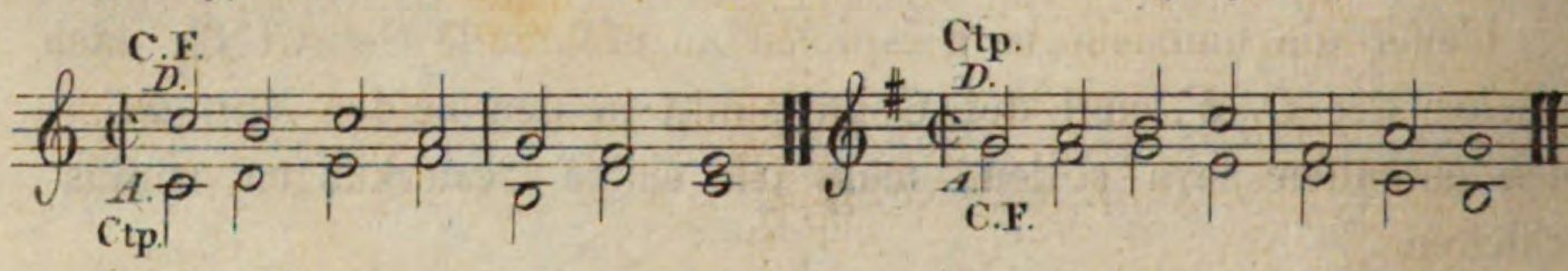


*) Eine Transposition um eine *Quarte* höher oder tiefer, kommt bekanntlich nur zwischen *Alt* und *Tenor* vor. Eine Transposition um eine *Sexte* höher oder tiefer, kann zwar durch besondere Umstände geboten werden, erscheint aber immer nur als eine *Ausnahme von der Regel.*

so würde zwar, bei diesem geringen Tonumfange, der Diskant die Melodie des Altes übernehmen können; allein die Melodie des Diskantes würde, bei ihrer Versetzung in die untere Octave für den Alt, zu tief ausfallen; oder wenn man die Melodie des Altes dem Diskante in der höheren Octave, und die Melodie des Diskantes in unveränderter Tonhöhe dem Alt zutheilen wollte, in ihren *Anfangstönen* nicht *altmässig* klingen, z. B.

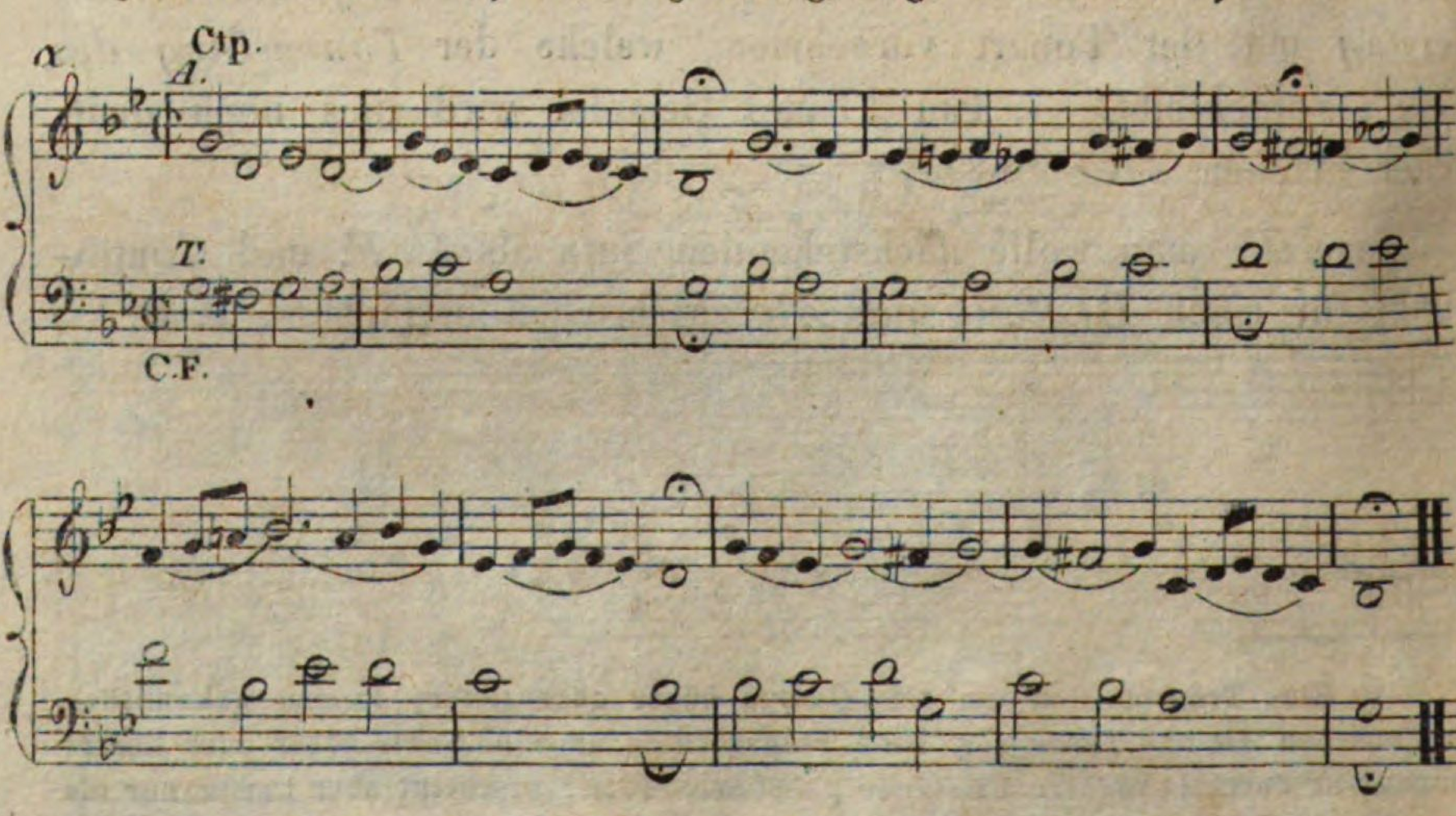


Dagegen würde bei nachstehender in *G dur* transponirter Umkehrung, dem Charakter *beider* Stimmen ein Genüge geschehen, z. B.



In Berücksichtigung dieses Umstandes, ist daher der doppelte Contrapunkt der Octave der vorhergehenden Choräle, nicht bei zwei neben einander liegenden Stimmen, sondern gewöhnlich zwischen Diskant und Tenor, oder Alt und Bass angewandt worden. —

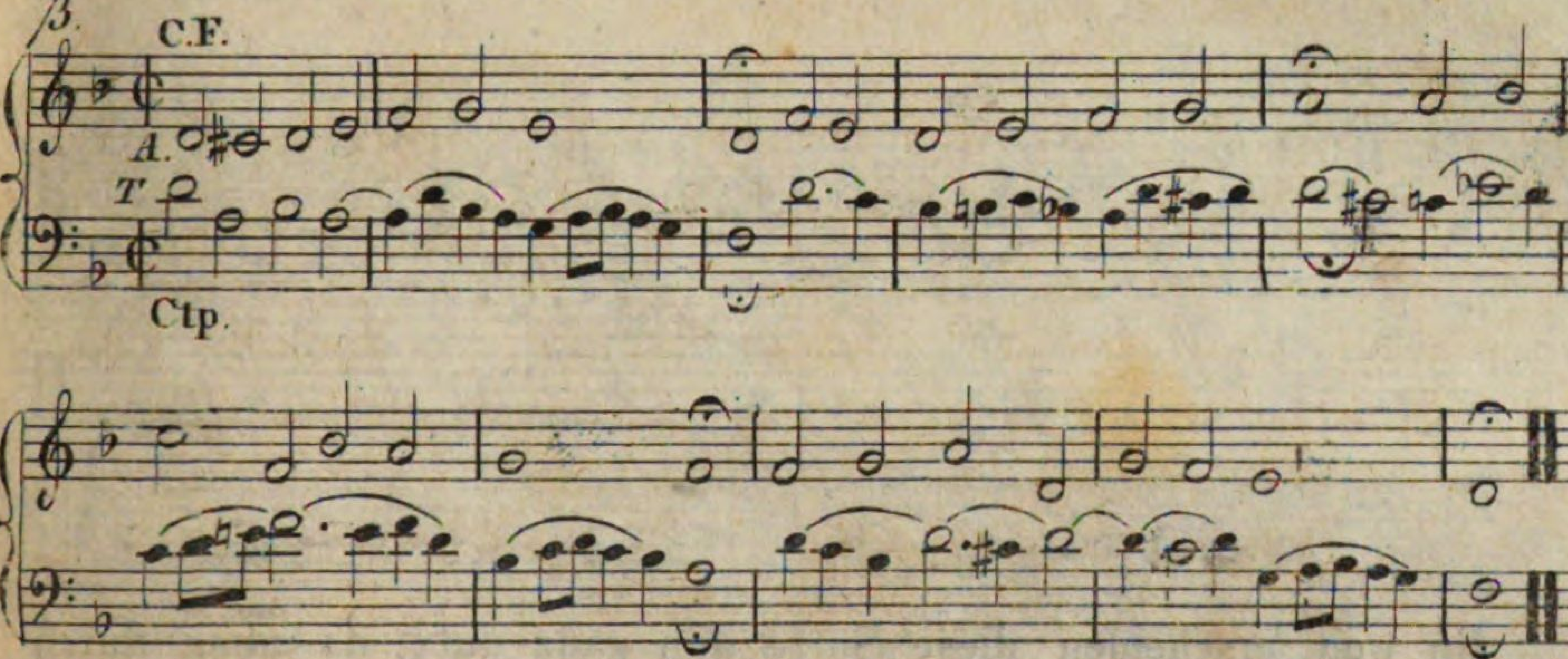
Hier aber, wo der *C. F.* und der Contrapunkt zwischen den *beiden Mittelstimmen* Statt finden soll, muss mit der *Versetzung* (Umkehrung) der Stimmen, zugleich eine *Transposition* derselben vorgenommen werden, wie sogleich gezeigt werden soll, z. B.



Hier erscheint der *C. F.* im *Tenor* und der Contrapunkt im *Alt*, und beide stehen in der Tonart *G moll.*

Sollen nun beide Stimmen der *Umkehrung* unterworfen werden, so müssen sie, nach der oben gemachten Bemerkung, zugleich in *D moll* transponirt werden, indem nur hierdurch *beide* Stimmen in ihrem gehörigen *Tonumfang* bleiben können, z. B.

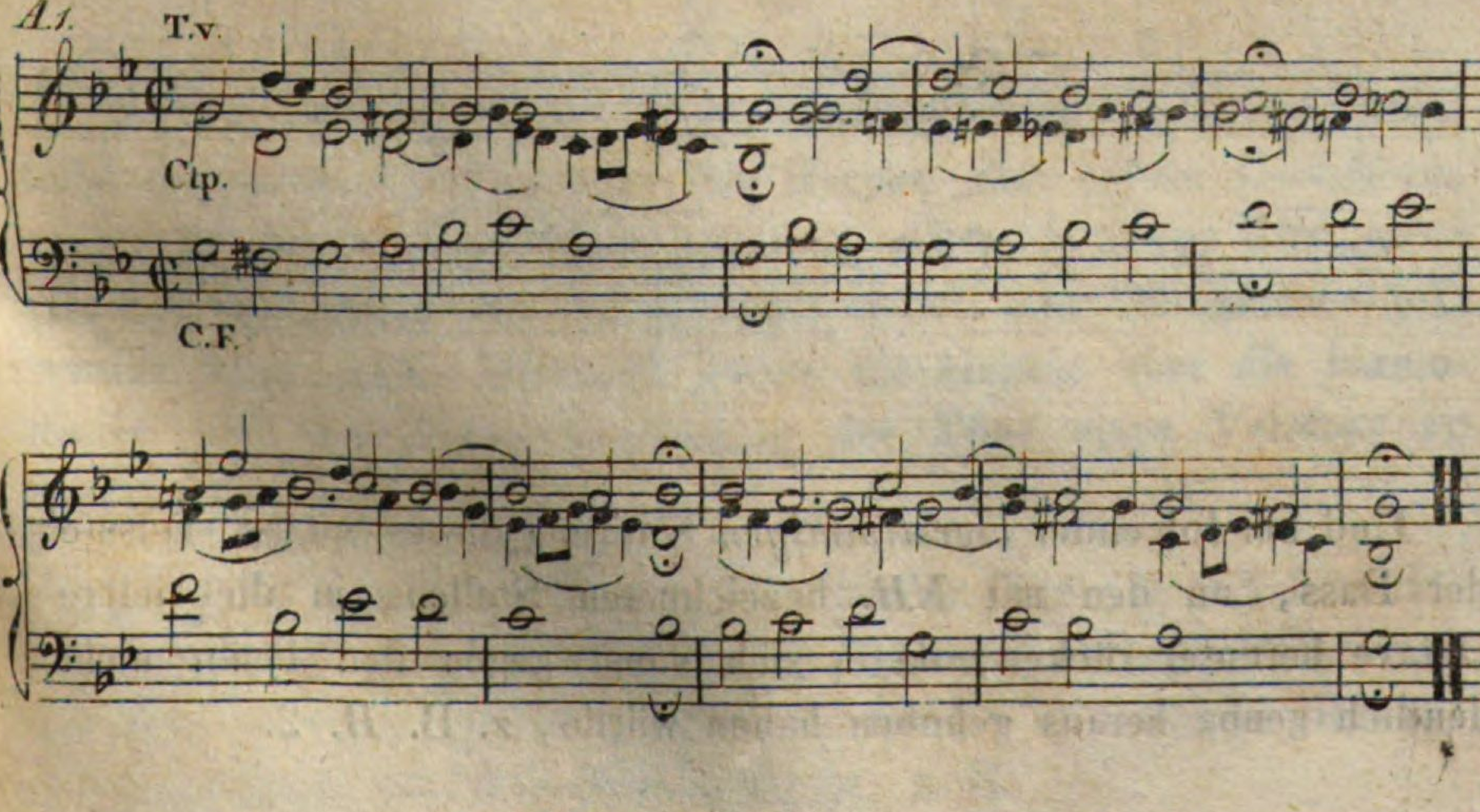
B.



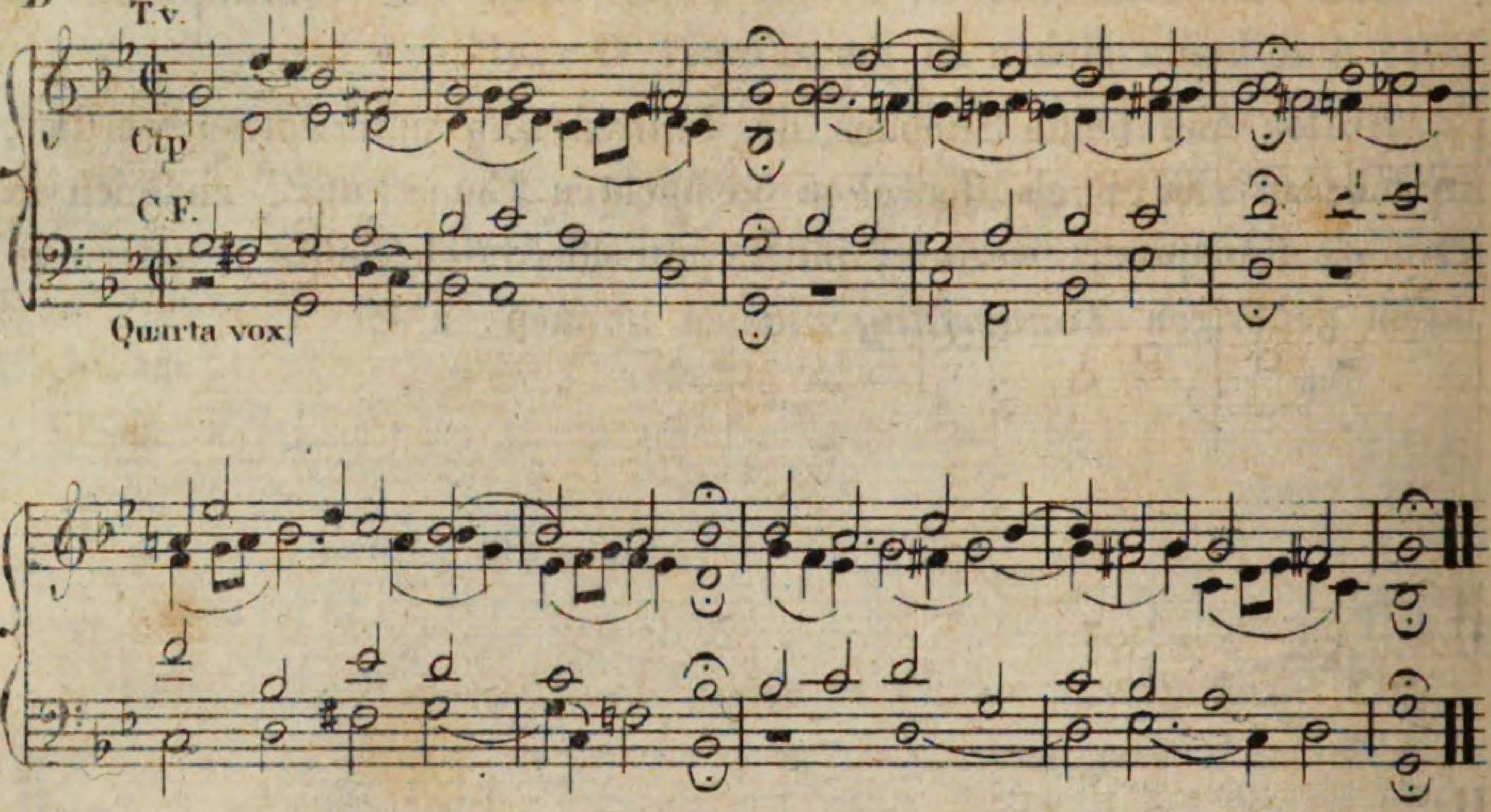
Die vorstehenden beiden Sätze sind zwar mitunter etwas *mager* ausgefallen, und würden daher nur zu tadeln seyn, wenn man nicht den Umstand berücksichtigen wollte: dass sie um deswillen so abgefasst werden mussten, damit sie die Hinzufügung einer *dritten* Stimme, und mit Beibehaltung derselben, auch noch einer *vierten* Stimme gestatten.

Nachstehend folgt nun bei *A.* 1. diese *dreistimmige*, und bei *B.* 1. diese *vierstimmige* Behandlung des in *G moll* stehenden Chorals, z. B.

A.1.

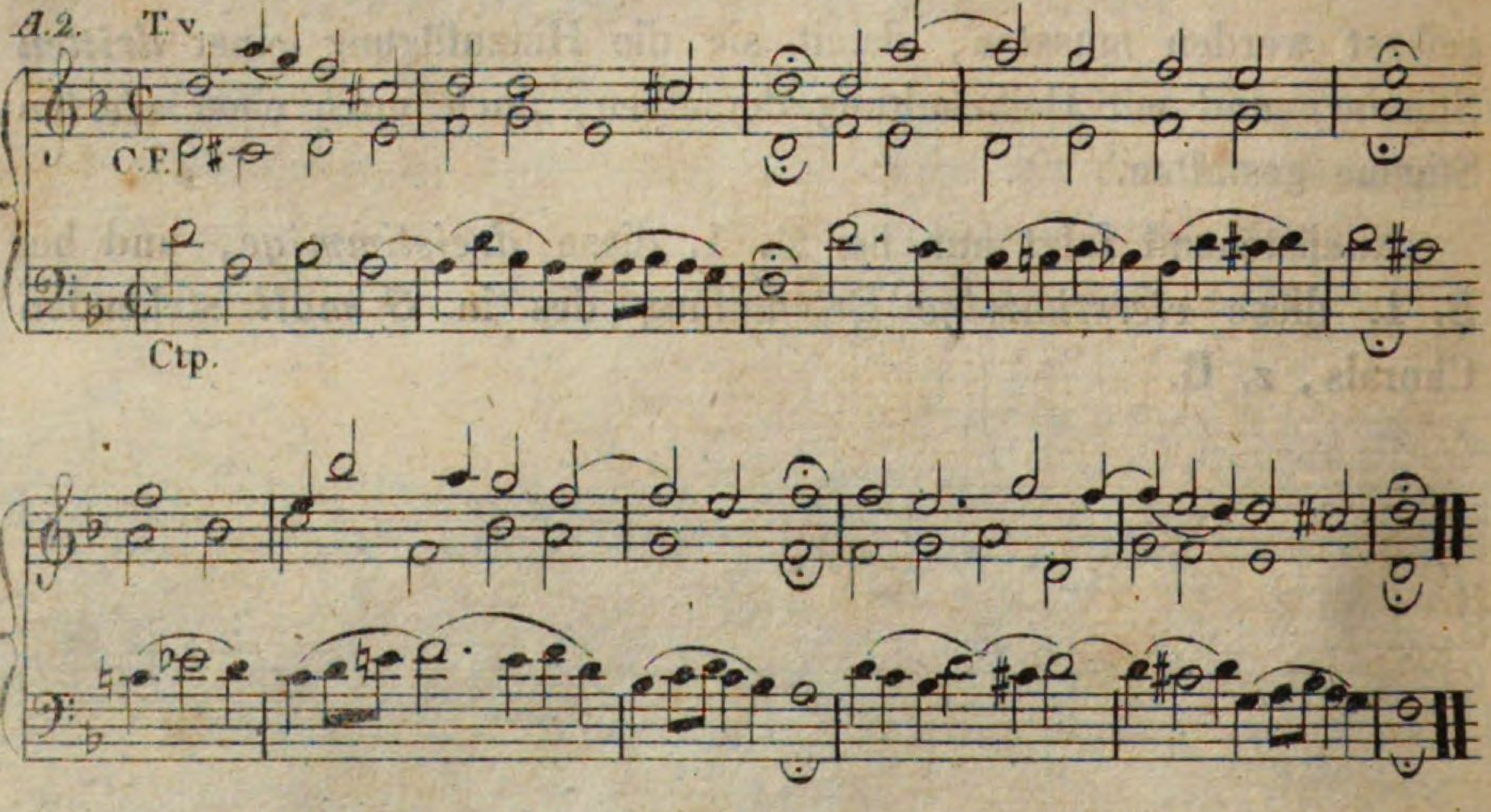


B

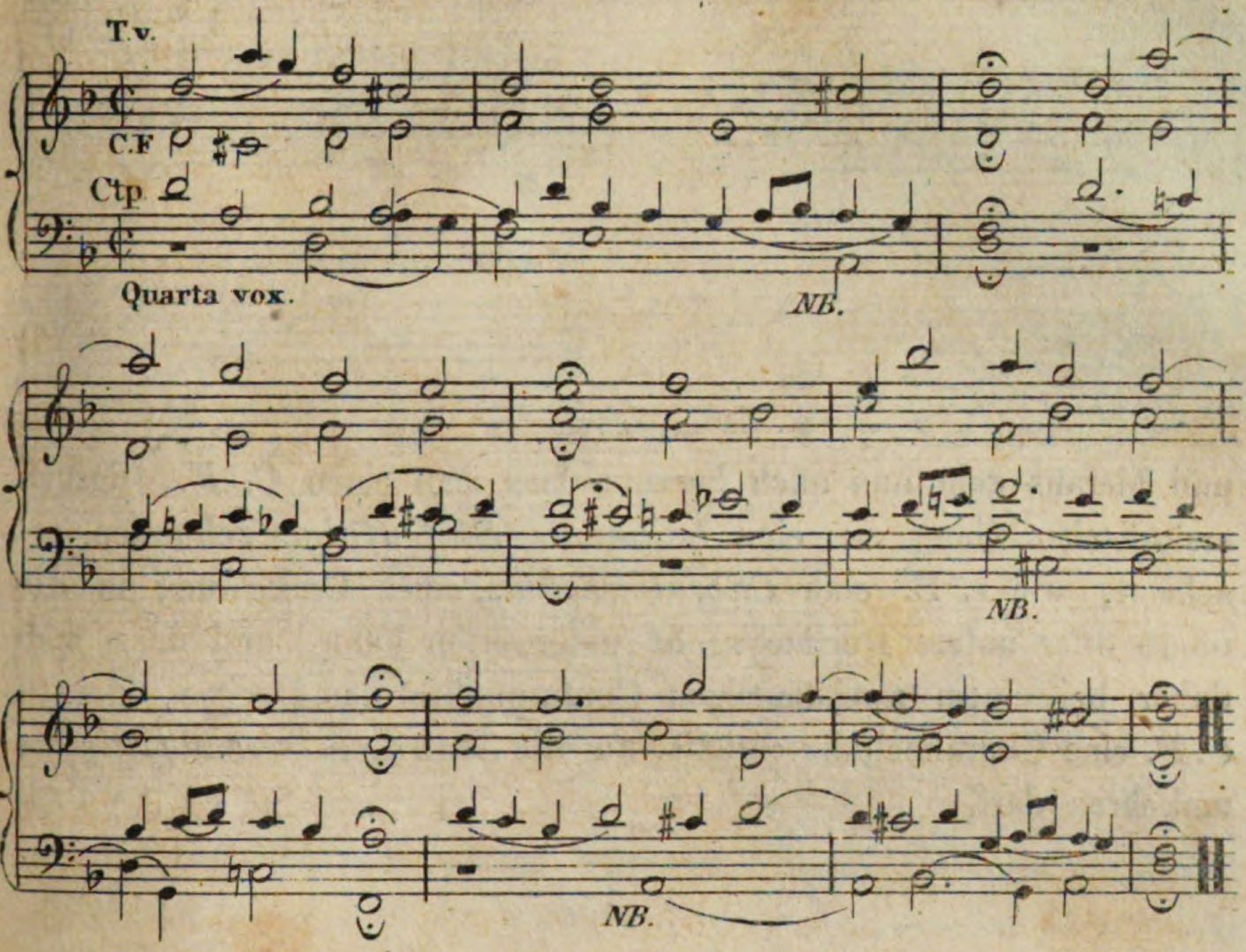


So weit erscheinen diese Sätze nun ganz gut; da aber durch deren Transposition in *D moll*, der Tonumfang für die *begleitenden Stimmen* zu sehr ausgedehnt werden muss, so erscheint nachstehender dreistimmiger Satz weniger gut, als der oben stehende in *G moll*, z. B. *A*. 2.

A. 2.



Und bei folgender *vierstimmigen* Notirung dieses Satzes, musste der Bass, an den mit *NB*. bezeichneten Stellen, in die tiefere Octave herunter rücken, da er sich sonst gegen den Tenor nicht deutlich genug heraus gehoben haben würde, z. B. *B*. 2.



Zweiter Abschnitt

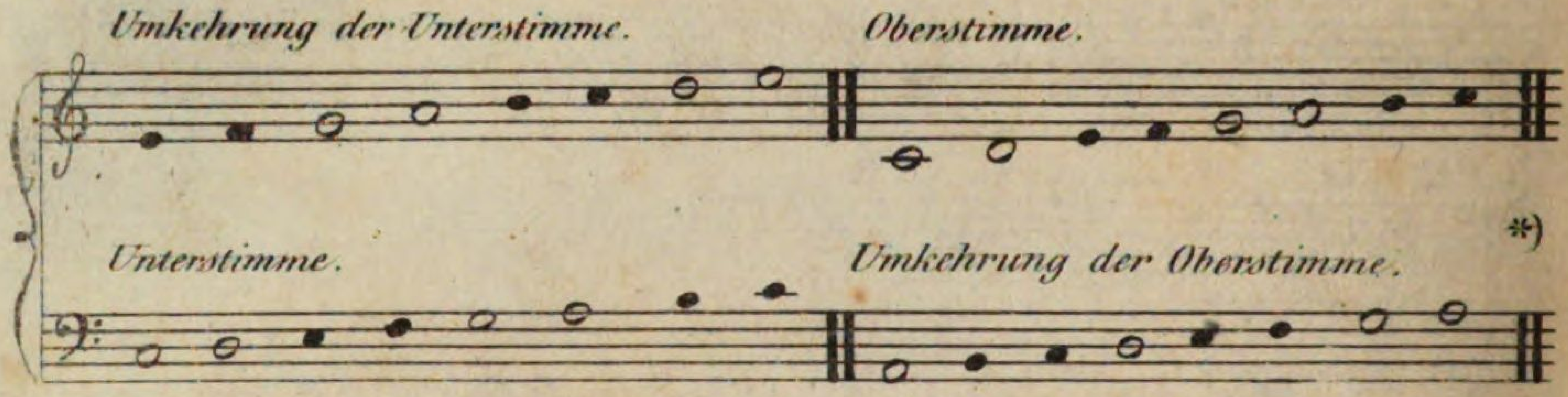
des dritten Capitels.

Vom doppelten Contrapunkte der Decime.

§. 72.

Nach der bereits in der Einleitung gegebenen Erklärung, findet bei'm doppelten Contrapunkte der Decime eine solche Umkehrung zweier Stimmen Statt, dass bei *unveränderter Lage* der einen Stimme, die andere um eine Decime hinauf oder herunter gerückt werden kann, ohne hierdurch gegen die Regeln über die harmonische und melodische Verbindung der Töne einen Verstoss zu begehen. —

Eben so wurde bereits am angeführten Orte (§. 9.) bemerkt: dass die *Stufenfolge* der Intervalle, bei einer solchen Umkehrung der *Unterstimme*, von derjenigen verschieden ist, welche sich aus der Umkehrung der *Oberstimme* ergibt, z. B.



und hieraus geht nun auch hervor: dass man einen *C. F.*, dessen melodischer Gang an eine *bestimmte Stufenfolge* gebunden erscheint, wie z. B. eine *Choralmelodie*, einer Umkehrung in die obere oder untere Decime *nicht* unterwerfen kann, und dass man daher bei einem zweistimmigen Contrapunkte der Decime, dessen *C. F.* eine Choralmelodie enthält, nur die *contrapunktirende Stimme* umkehren darf.

§. 73.

Gewöhnlich findet man, in Betreff des *harmonischen* Intervallenverhältnisses, welches aus der Umkehrung in die Decime entspringt, nachstehendes Schema aufgestellt:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

um hierdurch anzuzeigen: dass durch diese Umkehrung die Prime zur Decime, die Secunde zur None, die Terz zur Octave, die Quarte zur Septime, die Quinte zur Sexte, und *vice versa* die Sexte zur Quinte, die Septime zur Quarte, die Octave zur Terz, die None zur Secunde und die Decime zur Prime werde; allein die *Stufengrösse* der aus dieser Umkehrung entspringenden Intervalle ist aus obigem Schema nicht zu entnehmen, und zeigt sich auch bei der Versetzung in die *obere* Decime anders, als bei der Versetzung in die *untere* Decime, wie man aus nachstehendem in *Noten* dargestellten Schema sogleich ersehen wird, z. B.

*) Man kann auch die Umkehrung oder Versetzung unserer Durtonleiter in die *obere* Decime, als eine Umwandlung der *Jonischen* Octavengattung in die *Phrygische*, und die Umkehrung oder Versetzung in die *untere* Decime, als eine solche Umwandlung in die *Aeolische* Octavengattung betrachten.

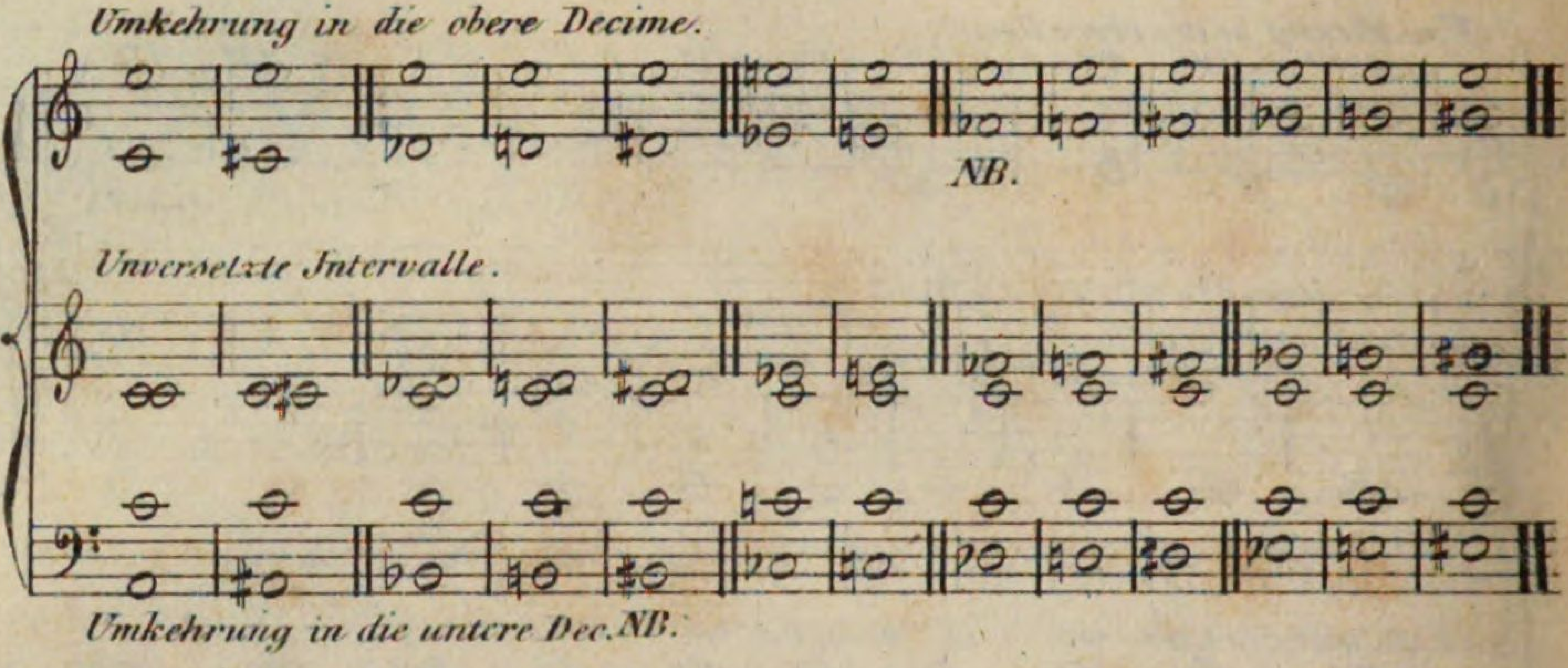


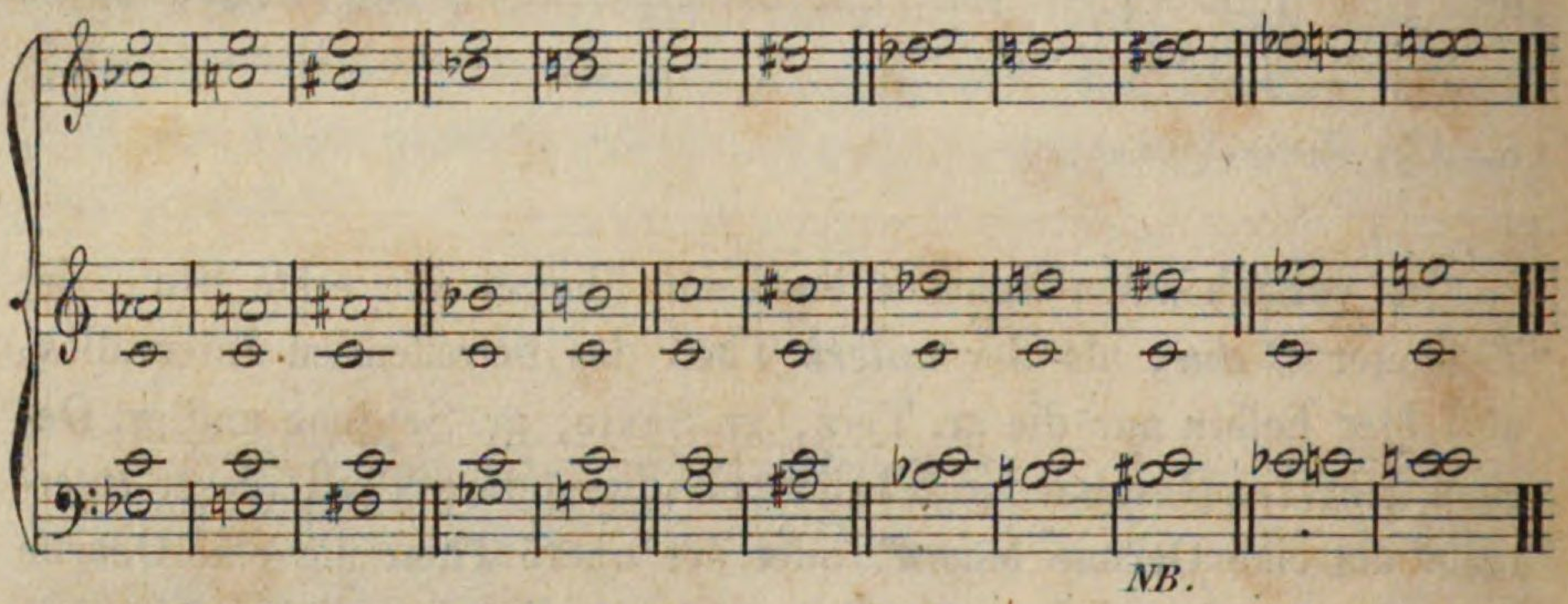
In vorstehendem Schema erscheint überall die *erste* Stufe der Tonleiter *C dur*, als der *untere* Theil des betreffenden Intervalles, und hier liefern nur die gr. Terz, gr. Sexte, gr. Septime und gr. Decime *einerlei* Resultat, gleichviel, ob der untere Theil dieser Intervalle um eine Decime hinauf, oder der obere Theil um eine Decime herunter gerückt wird; alle übrigen Intervalle aber liefern ein *verschiedenes* Resultat.

Wenn man aber die *zweite* Stufe der Tonleiter *C dur*, also *d*, zum *untern* Theil des betreffenden Intervalles machen wollte, z. B. zum untern Theil der grossen Sexte, so würde in diesem Falle die grosse Sexte bei der Versetzung ihres *obern* Theils ein anderes Resultat, als bei der Versetzung ihres *untern* Theils liefern, z. B.



Und wenn man endlich noch die durch die *Versetzungszeichen* zu bemerkenden Stufenveränderungen hierbei anwenden wollte, so würde sich zu der bereits erwähnten *Verschiedenheit* auch noch die *Unstatthaftigkeit* mancher Intervalle gesellen, wie man dies aus nachstehendem hiernach abgefassten Schema, und namentlich an den mit *NB.* bezeichneten Stellen, ersehen kann, z. B. von *c*, als der *ersten* Stufe der Tonleiter, ausgehend:





§. 74.

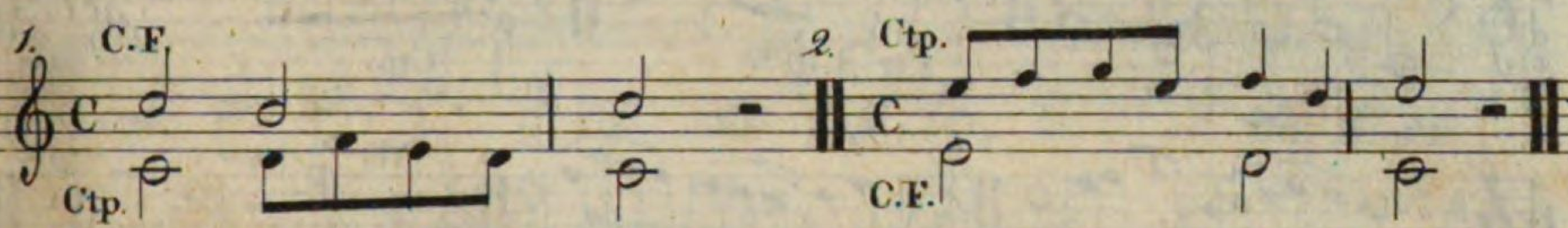
Aus den obigen schematischen Beispielen geht nun zur Genüge hervor: dass man *hiernach* diejenigen Regeln, welche das harmonische Verfahren dieses Contrapunktes erheischt, nicht wohl ordnen kann.

Man muss also einen andern Weg hierzu einschlagen, und zwar folgenden:

1) Man hat den doppelten Contrapunkt der Decime nur als eine besondere Anwendung des doppelten Contrapunktes der Octave zu betrachten, welche darin besteht: dass man diejenigen zweistimmigen Sätze des letzteren Contrapunktes, bei welchen man entweder der *Oberstimme* eine *untere Terz*, oder der *Unterstimme* eine *obere Terz*, oder auch gleichzeitig *beiden Stimmen diese ihre Terzen* hinzufügen kann, in der Art notirt: dass diese *hinzugefügte* Terz *allein* genommen, und wenn sie die *untere* ist, um eine Octave *tiefer*, und wenn sie die *obere* ist, um eine Octave

höher versetzt wird, wodurch denn diese hinzugefügte Terzen gegen die betreffenden Intervalle des *C. F.* ganz nach den Regeln des doppelten Contrapunktes der Octave behandelt erscheinen.

Man nehme z. B. folgende 2 kurze Sätze:



so wird man sogleich bemerken: dass man der Unterstimme bei Nr. 1. ihre *obere Terz*, und der Oberstimme bei Nr. 2. ihre *untere Terz* beifügen, und *diese Terzen*, in die betreffende Octave versetzt, auch als *alleinige contrapunktirende Stimmen* gebrauchen kann *), z. B.

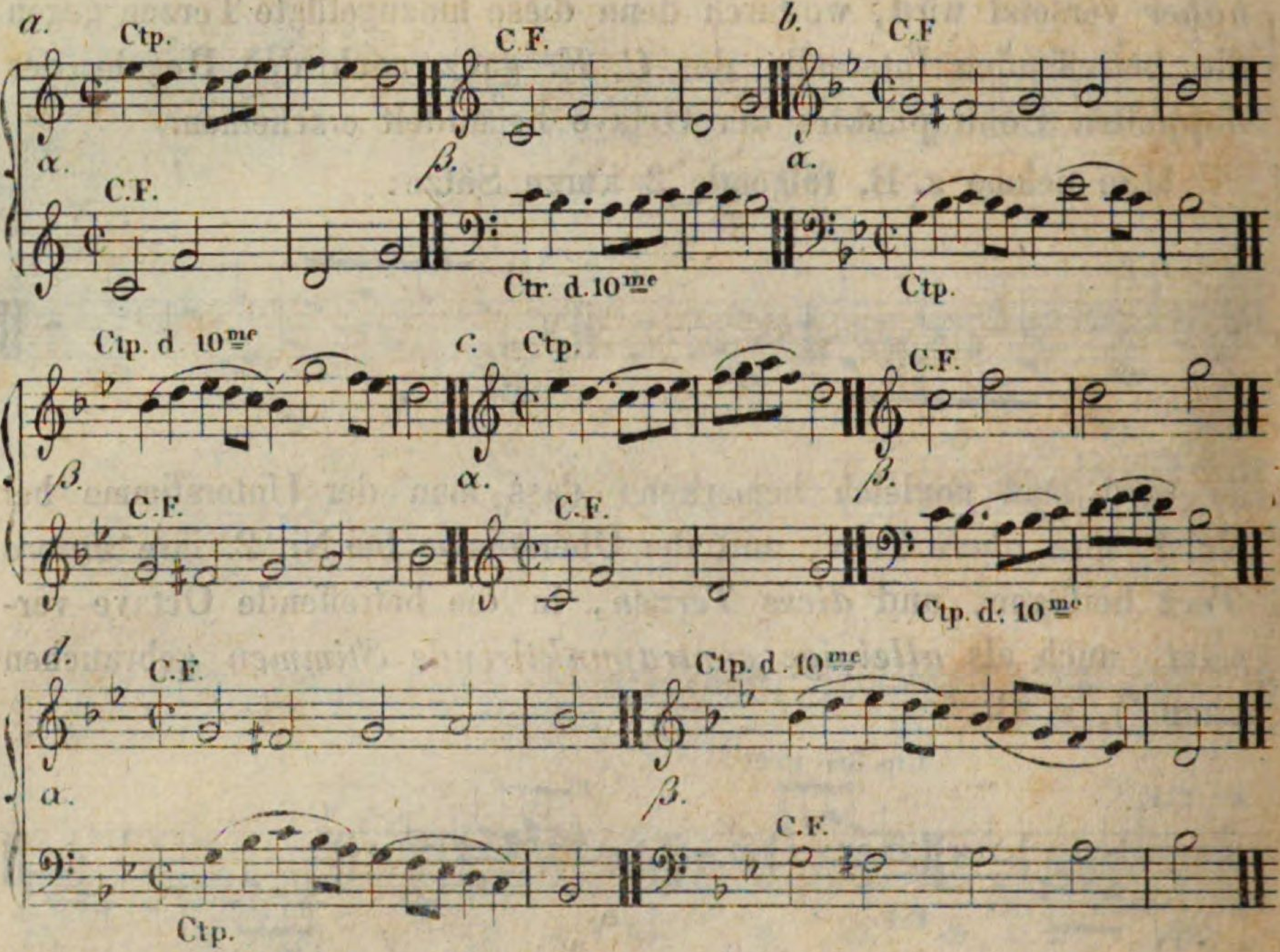


Da nun hierbei zwischen dem *unversetzt* gebliebenen *C. F.* und der *versetzten* contrapunktirenden Stimme *dasselbe Verhältniss* Statt findet, wie solches zwischen den beiden Stimmen bei'm *doppelten Contrapunkte der Octave* besteht, so kann auch der *C. F.* zugleich noch in die betreffende obere oder untere Octave versetzt werden, wodurch sich zugleich die *Stimmführung* beider Theile um so besser heraushebt, z. B.



Wenn also bei einem *zweistimmigen Satze*, statt der *Oberstimme* ihre *Unterterz*, oder statt der *Unterstimme* ihre *Oberterz* genommen, und *nach den Regeln des zweistimmigen doppelten Contrapunktes der Octave als richtig befunden wird*, so ist ein solcher Satz ein doppelter Contrapunkt der Decime, und zugleich harmonisch und melodisch gut zu nennen, z. B.

*) Es wird weiter unten gezeigt werden, dass man diese dem Contrapunkt oder dem *C. F.* allein, oder auch beiden zugleich, *beigefügte Terzen*, in Gesellschaft der einen oder der andern dieser 2 Stimmen, oder auch beider, zu gebrauchen, und hierdurch einen solchen Satz drei- und vierstimmig zu machen pflegt.

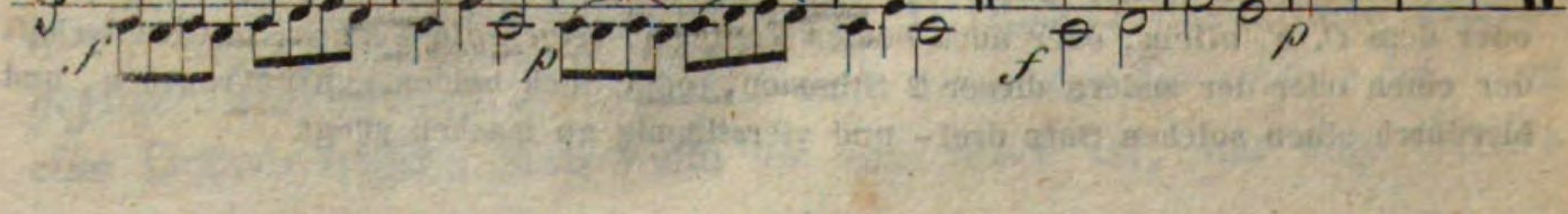


2) In Betreff der hierbei vorkommenden *geraden Bewegung* bemerke man sich Folgendes:

a) dass die bei'm doppelten Contrapunkte der Octave erlaubte Stufenfolge von 2 *Terzen* hier, bei'm doppelten Contrapunkte der Decime, nur dann Statt finden kann, wenn sie eine *solche* Folge von *Octaven* oder von *Einklängen* veranlasst, welche als eine erlaubte *Verstärkung* einer melodischen Figur zu betrachten ist, z. B.



Man könnte aber einen solchen Satz auch herumdrehen; und einen durch Einklänge oder Octaven *verstärkten* melodischen Gang vorausgehen und ihn nachher als Terzen- oder Decimengang wiederholen lassen, z. B.



Solche Sätze sind aber, *streng genommen*, eben so wenig dem doppelten Contrapunkte der Decime zuzurechnen, als ein zuerst in Einklängen und nachher in Octaven einhergehender Satz dem doppelten Contrapunkte der Octave, z. B.



Bei letzterem besteht nun freilich auch ganz und gar keine *harmonische* Verschiedenheit, welche bei obigem Decimensatze allerdings Statt findet, und welche sich bei einem Satze, wie der nachstehende ist, auch noch mehr heraushebt, z. B.



Der Lernende kann es damit halten wie er will, da ein solcher so wie jeder ähnliche mit *Ueberlegung* abgefasste Satz, keineswegs *fehlerhaft* zu nennen ist. —

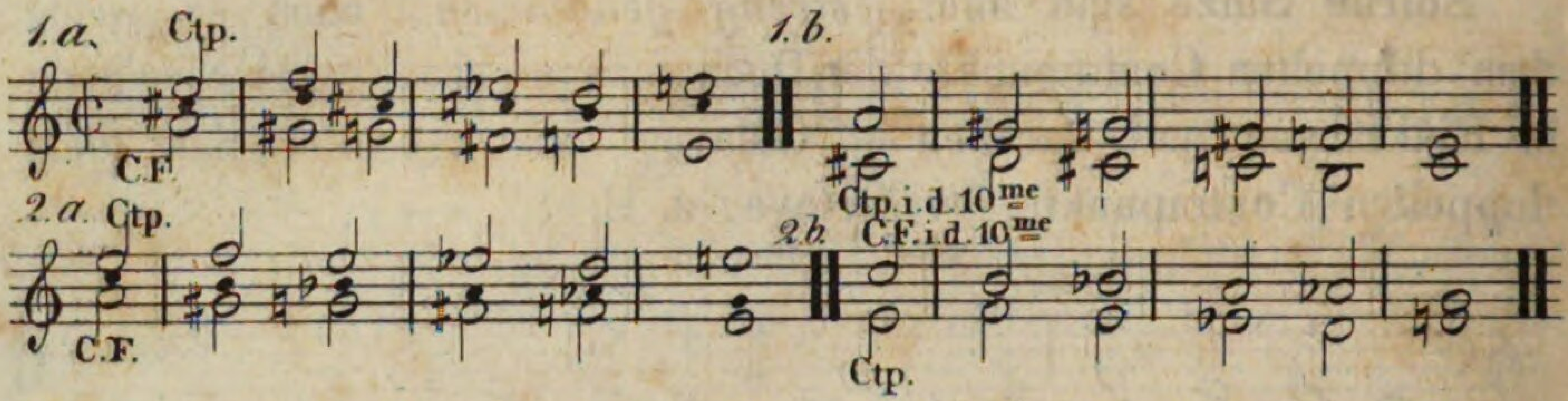
Indessen wäre auch nachstehender Satz nicht fehlerhaft zu nennen; wohl aber wäre es *lächerlich*, wenn man ihn als einen *doppelten Contrapunkt der Decime* betrachten wollte, z. B.



b) Wenn bei einer Stufenfolge zweier *Sexten* die *Retardation* Statt finden kann, so ist ein solcher Satz auch für den Contrapunkt der Decime anwendbar, z. B.



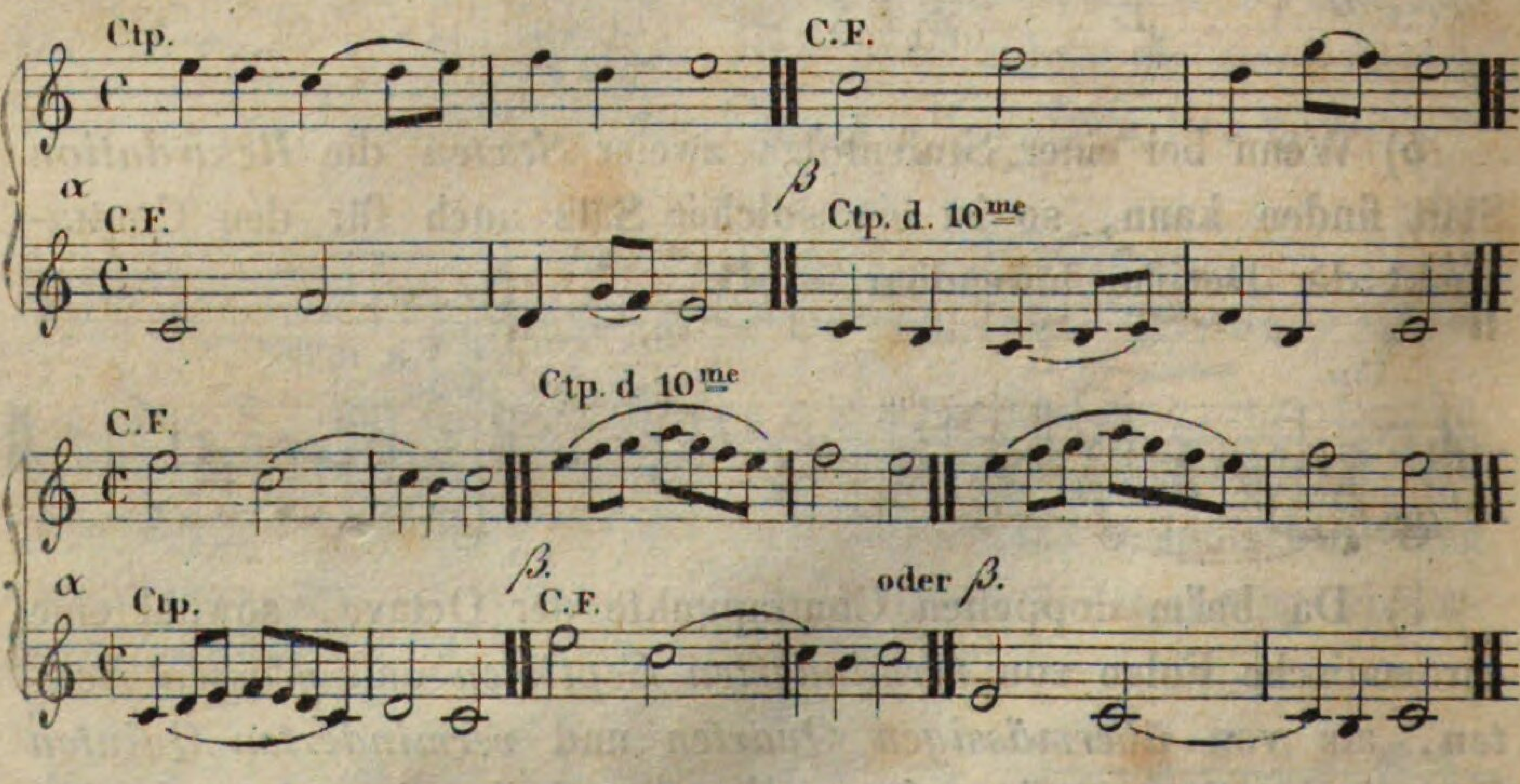
c) Da bei'm doppelten Contrapunkte der Octave, sowohl eine chromatische Folge von *verminderten Septimen* und *grossen Sexten*, als von *übermässigen Quarten* und *verminderten Quinten* Statt finden kann, diese Intervalle aber bei'm doppelten Contrapunkte der Decime in *gegenseitiger Umkehrung* erscheinen, so können sie daselbst auch überall frei eintreten, z. B.



Bei Nr. 1. *a*. erscheint der Contrapunkt in Begleitung seiner Unterterz, welche letztere bei Nr. 1. *b*. in ihre untere Octave versetzt worden ist; und bei Nr. 2. *a*. erscheint der *C. F.* in Begleitung seiner Oberterz, welche bei Nr. 2. *b*. zwar unversetzt, dagegen aber dennoch in ihrem richtigen Verhältniss der Umkehrung erscheint, indem hier der Contrapunkt um eine Octave herunter gerückt worden ist.

3) Die *Seiten- und Gegenbewegung* kann überall bei diesem Contrapunkte Statt finden, so wie denn letztere eigentlich hier recht zu Hause ist.

4) Wenn ein Contrapunkt der Decime *mit der Harmonie des der Prime anfangen und schliessen soll*, so muss die zu *versetzende* Stimme, wenn sie die *Oberstimme* ist, die *Terz*, und wenn sie die *Unterstimme* ist, die *Prime* der Tonart erhalten, z. B.



Die *anfangende* Note kann aber auch für die *Oberstimme* die *Quinte*, und für die *Unterstimme* die *Terz der Tonart* seyn, z. B.



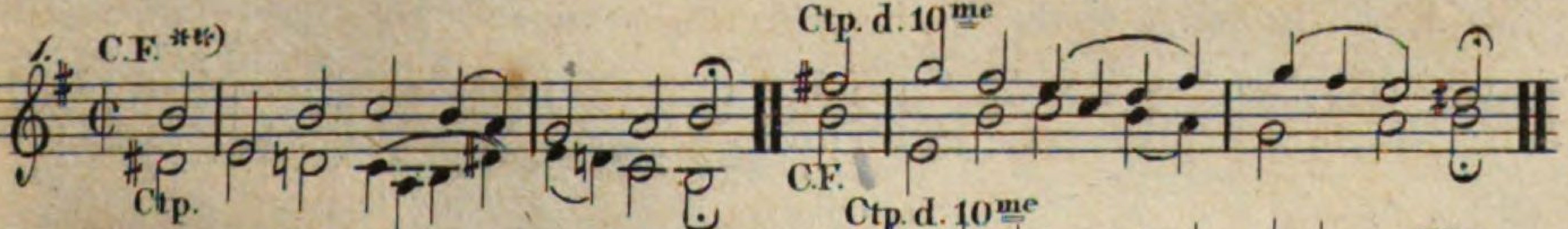
Es macht hierbei wenig Unterschied, ob diese anfangende Note im Auftakte oder im Niederschlage steht, und nur wenn sich dieselbe Note des *C. F.* vom Auftakte zum Niederschlage *wiederholt*, nimmt man hier, so wie überall, nicht auch denselben Basston *zweimal* nacheinander, z. B.



Wenn aber die Note des Auftaktes zur Harmonie der *Quinte* gehöret, so muss, begreiflicher Weise, auch nur auf diese die erforderliche Rücksicht genommen werden, z. B.



5) Bei Begleitung der *Molltonart* hat man in Betreff der hierbei vorkommenden grossen *Sexte* und *Septime*, sowohl in vorstehend bemerkten, wie auch bei allen übrigen Fällen, diejenigen Rücksichten zu nehmen, welche durch die *Harmoniefolge*, so wie durch die *melodische Folge der Töne* als nothwendig erscheinen, z. B.





*) Dadurch, dass der Contrapunkt, um in der *Gegenbewegung* zur Octave zu gehen, die eigentliche Quinte der betreffenden Harmonie erhalten hat, entstand bei der Versetzung in die Decime eine Septime, welche hier ganz gut angebracht erscheint. —

**) Ich habe hier absichtlich den Anfang dieser Melodie *nicht* nach der phrygischen Tonart behandelt.

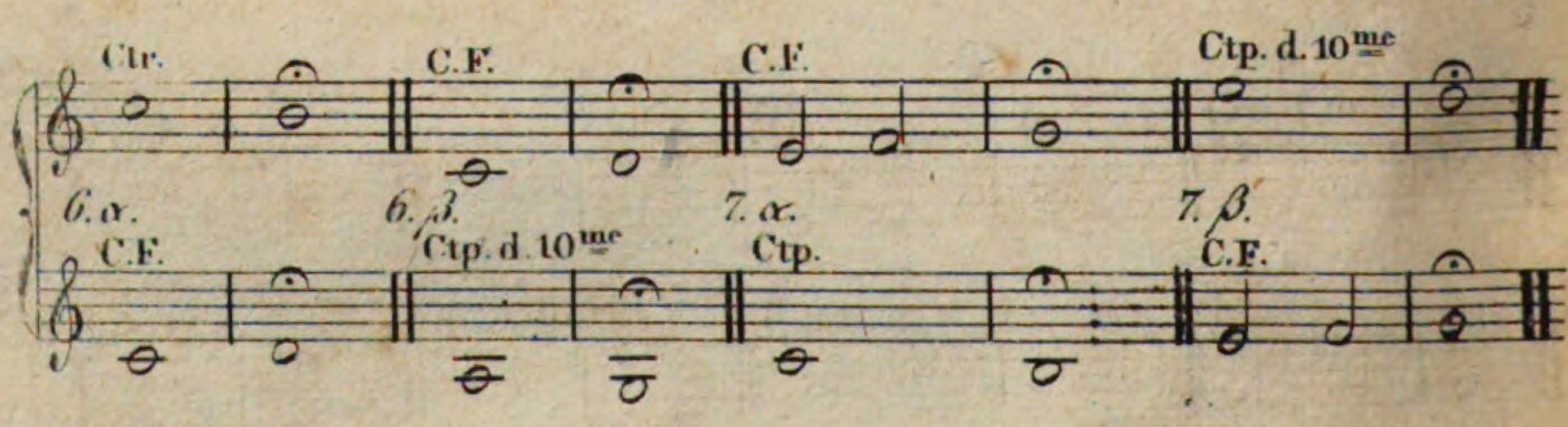
6) In Betreff der *Cadenzen* bemerke ich, dass man hierbei vorzüglich darauf zu sehen hat: die *vollkommene Cadenz* ja nur dem *zweiten* Satze zuzutheilen, da dieser, hier wie überall, der *bessere* der beiden Sätze seyn soll, und hierzu hauptsächlich die *Cadenz* beiträgt.

In nachstehend notirten Cadenzen, habe ich daher die *bessere* derselben jedesmal in dem mit *β.* bemerkten zweiten Satze notirt, und empfehle diesen Umstand der besondern Aufmerksamkeit des Lernenden.

1) *Vollkommene Cadenzen* *).

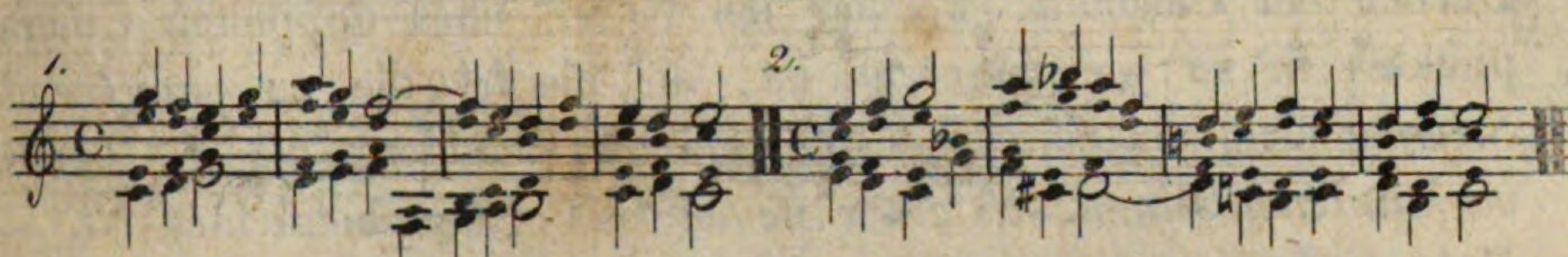


2) *Halbe Cadenzen.*

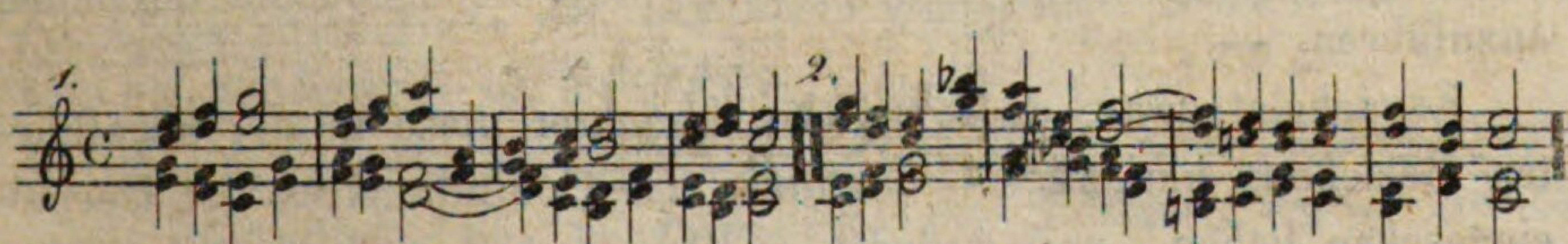


*) Eigentlich kann hier nur von *minder* vollkommenen Cadenzen die Rede seyn, da die wirklich vollkommene Cadenz nur in dem einen Falle wie bei *β.* vorkommen kann, wo sie in der *unversetzt* bleibenden Stimme steht. Da aber jeder Schlusssatz, welchem die vollkommene Cadenz fehlt, nur *mangelhaft* erscheinen würde, so gestattet man am *Schlusse* eines Satzes des Contrapunktes der Decime und Duodecime, eine desfallsige Unterbrechung (Abbrechung) der *contrapunktischen Stimmführung*, und lässt hier die *vollkommene Cadenz* eintreten.

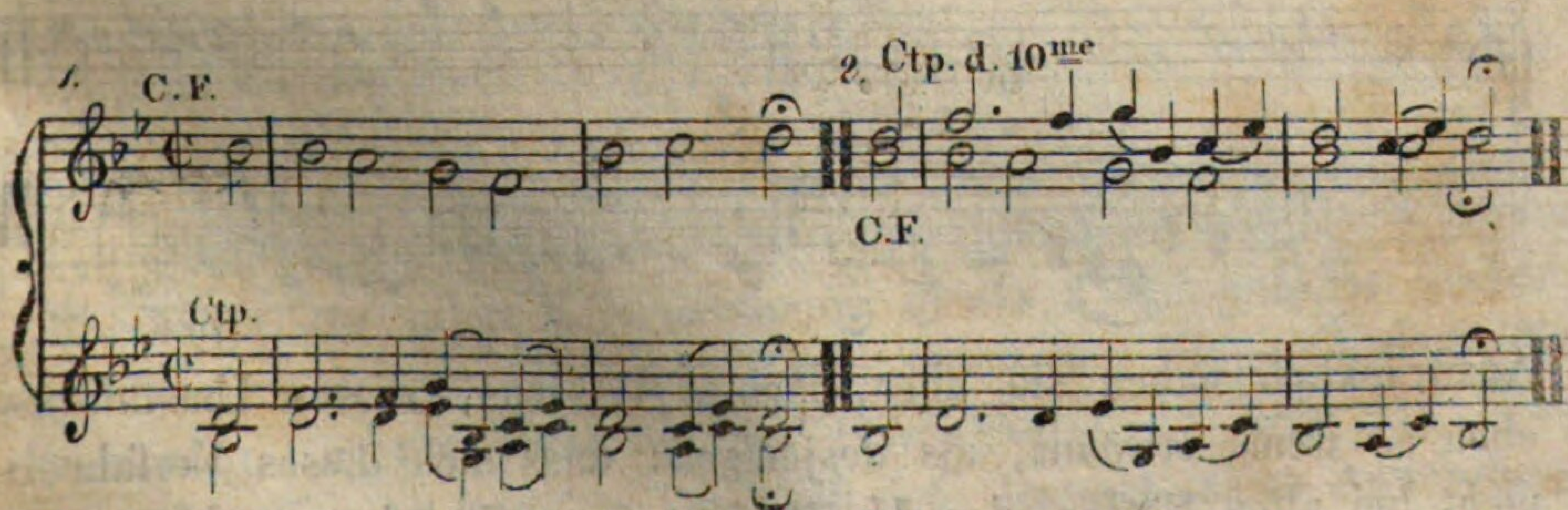
7) Da, wie schon gesagt, die beiden Stimmen dieses Contrapunktes am besten in der *Gegenbewegung* gehen, so muss man an denjenigen Stellen, wo sie sich stufenweise fortschreitend zu sehr nähern oder entfernen, die eine derselben einen *Sprung* thun lassen, um hierdurch eine *abermalige* Annäherung oder Entfernung anwendbar zu machen. — Als Veranlassung zu solchen Sprüngen benutzt man nun am besten diejenigen Stellen, wo eine Stimme eine längere Note hat als die andere, z. B.



8) Hauptsächlich erscheint dieses Verfahren alsdann nöthig, wenn man die hier nur *angedeuteten* Mittelstimmen auch *verwirklichet*, und hierdurch einen solchen zweistimmigen Satz vierstimmig macht, welcher vierstimmige Satz dann zugleich in allen seinen Stimmen der Umkehrung in die Octave fähig ist, von welchen ich nur die eine mit der gleichzeitigen Versetzung (Umkehrung) der beiden Ober- und Unterstimmen hier anführen will, z. B.



Auf gleiche Weise kann man nun auch diejenigen der vorhergehenden Sätze, wo nur *eine* Stimme zur Versetzung in die Decime eingerichtet ist, *dreistimmig* machen, auch die betreffenden Stimmen in Decimen statt in Terzen gehen lassen, z. B. folgende 2 der vorhergehenden Sätze gegenwärtigen §'s.

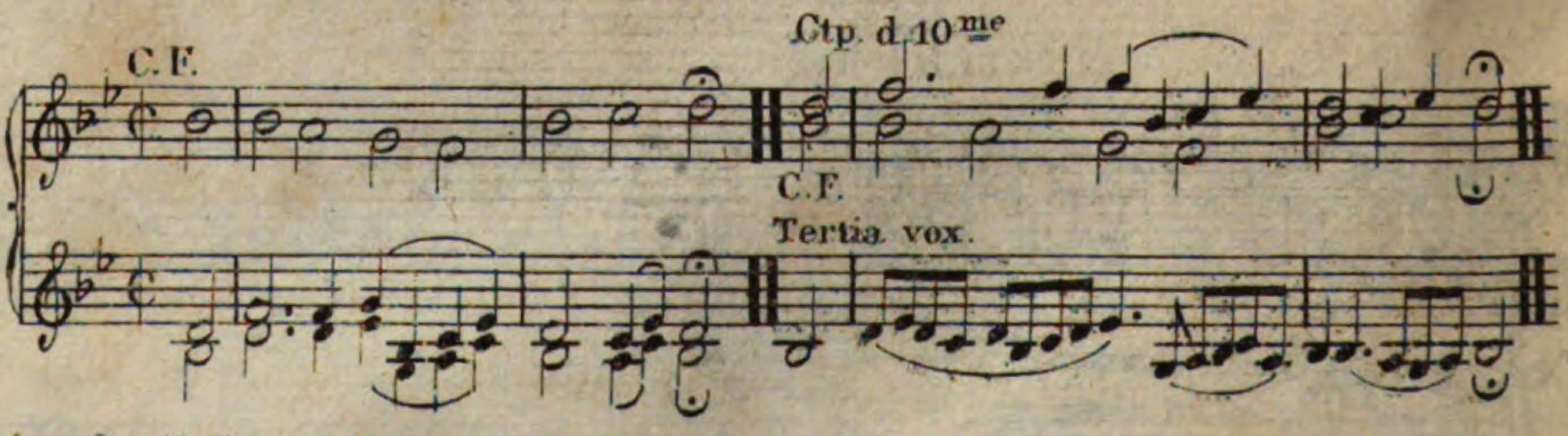




Hierdurch ergibt sich aber bei'm doppelten Contrapunkte der Decime ein Umstand, welcher der Natur eines doppelten Contrapunktes in so weit entgegen ist, als hierbei die zu *versetzende Stimme* nicht als eine hinzugefügte *neue*, sondern *als die bereits vorhandene Stimme in einer neuen Gestalt* zu betrachten ist. — *Satz* und *Versetzung*, um mich so auszudrücken, repräsentiren also nur *eine* Stimme, und sollen daher *nicht gleichzeitig* gehört werden.

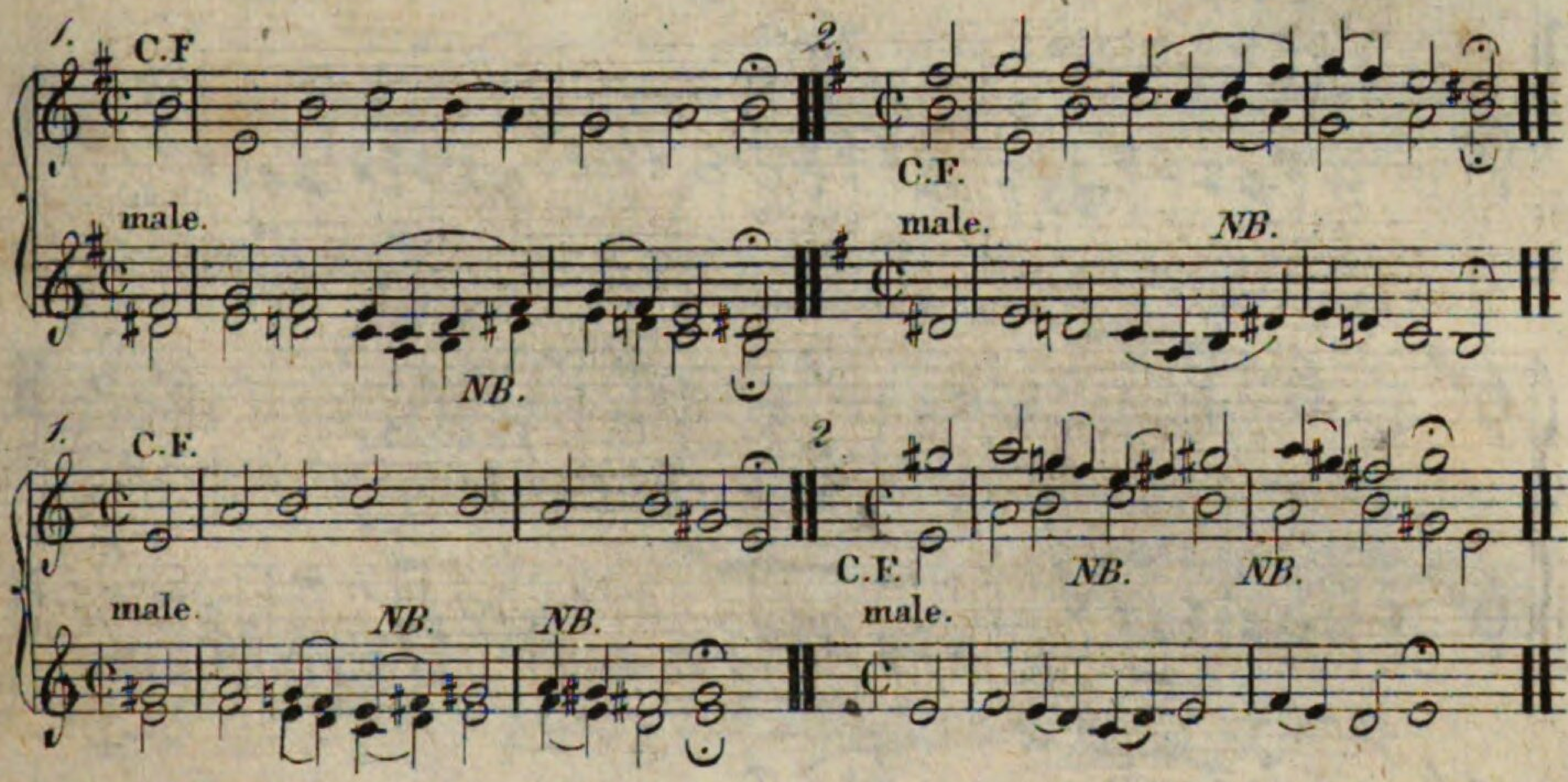
Bei'm doppelten Contrapunkte der Octave und der Duodecime würde dies auch gar nicht Statt finden können, ohne verbotene Octaven- und Quintenfolgen zu machen; bei'm Contrapunkte der Decime aber, da hierbei *Satz* und *Versetzung* in ihrem harmonischen Verhältniss auch *fortschreiten* können, hat man dieses Verfahren seither bestehen lassen, ohne das Inconsequente desselben anzuführen. —

Es scheint zwar, dass manche Tonlehrer diese in der angeführten Beziehung unrichtige Behandlung des Contrapunktes der Decime eingesehen haben, und dadurch zu der Bemerkung veranlasst worden sind: dass man bei diesem Contrapunkte zur Verfertigung einer *dritten* Stimme, auch die *erste* contrapunktische Stimme benutzen könne, wenn man ihren Gang (die metrische Abfassung ihrer Stimmführung) in etwas verziere, z. B.



Ausdrücklich haben sie aber, meines Wissens, dieses Umstandes eben so wenig erwähnt, als desjenigen: dass sich dieses Verfahren nicht bei allen Sätzen der *Molltonart* anwenden lasse, da, nach

der unter Nr. 5. gegenwärtigen §'s gemachten Bemerkung, die Stufenfolge des *versetzten* Contrapunktes, von derjenigen des *unversetzten* (die Stufenfolge des *Satzes* und seiner *Versetzung*) so *verschieden* seyn kann, dass sich beide nicht wohl *vereinigen* lassen, wie man dies sogleich wahrnehmen wird, wenn man die unter Nr. 5. mitgetheilten zweistimmigen Sätze der Molltonart auf die fragliche Art *dreistimmig* zu machen versuchen will, z. B.



Diese Sätze sind, der sich dabei ergebenden *Querstände* wegen, nur als *fehlerhaft* zu betrachten.

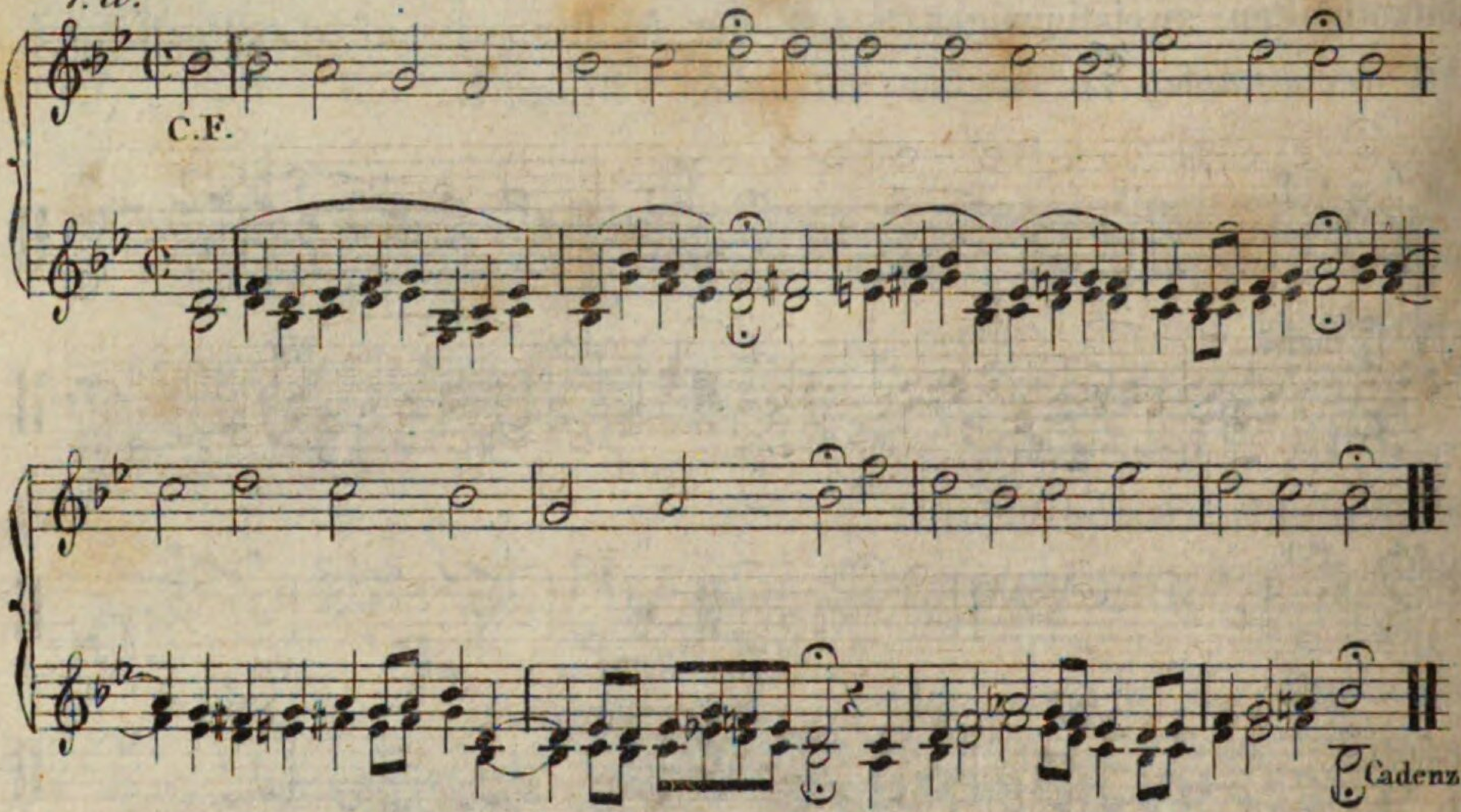
Durch vorstehende Bemerkungen über diese drei- und vierstimmige Behandlung des Contrapunktes der Decime, sollen jedoch diejenigen dieser Sätze, welche harmonisch und melodisch richtig abgefasst sind, nicht getadelt und noch weniger als fehlerhaft bezeichnet werden; allein es *musste* dieses Umstandes erwähnt werden, da es scheint: dass er die Hauptveranlassung gegeben habe, dass manche Tonlehrer die Lehre des doppelten Contrapunktes nur missverstanden, und sich über die dabei Statt findende *Umkehrung* so ganz *verkehrt* (*perverse*) ausgesprochen haben. —

§. 75.

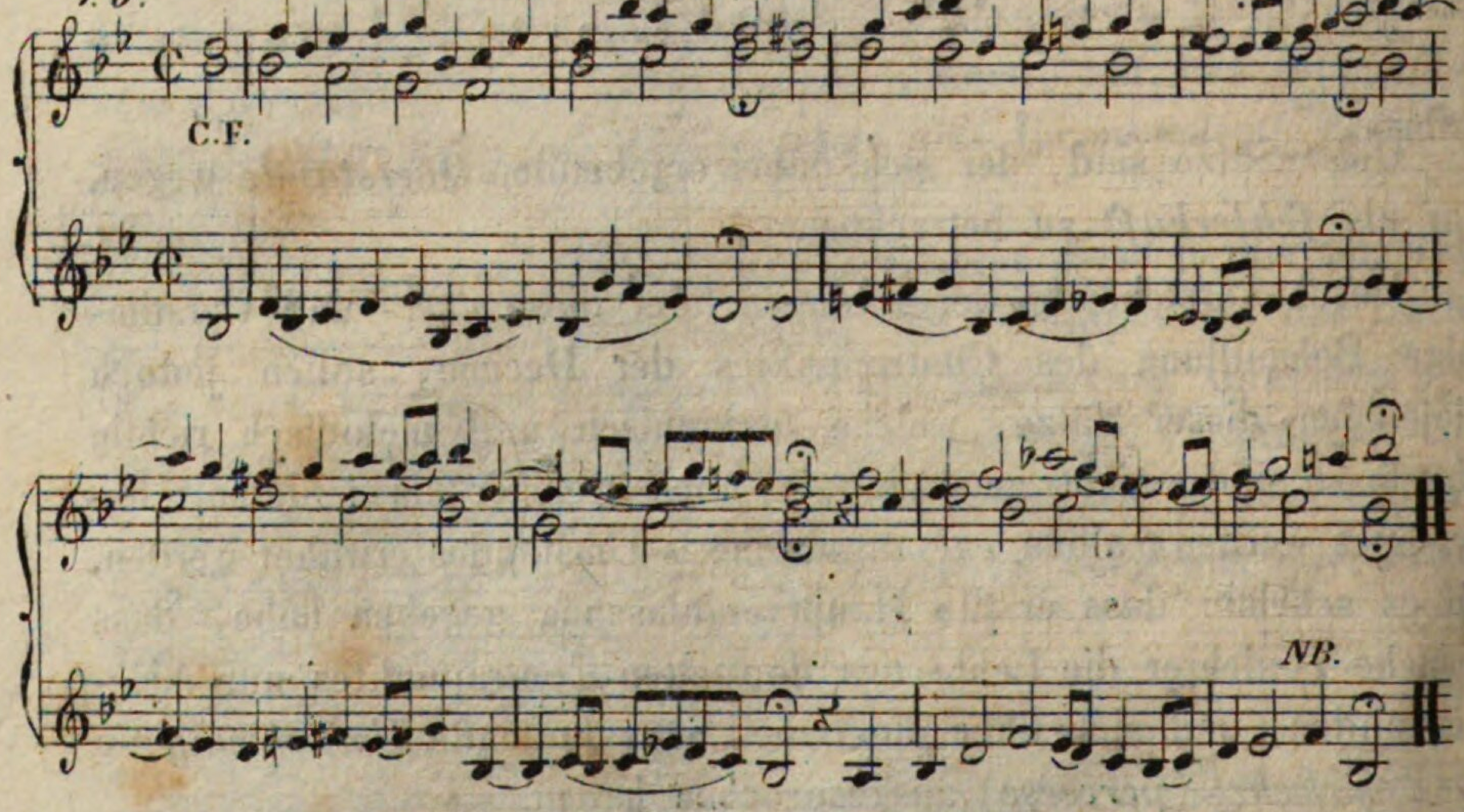
Obgleich nun sowohl aus den vorhergehenden Beispielen, so wie überhaupt aus allen Kompositionen dieses Contrapunktes hervorgeht: dass er nur auf *kurze* Sätze anwendbar ist, und dass die scheinbar längeren Sätze nur aus *Wiederholungen*, oder aus *Progressionsfiguren* bestehen, so will ich dennoch seine Anwendung

auf die beiden bisher bearbeiteten Choräle versuchen, muss aber im voraus bemerken: dass die einem solchen *Zwange* unterworfene *Stimmführung*, weder contrapunktischen noch harmonischen Werth haben kann.

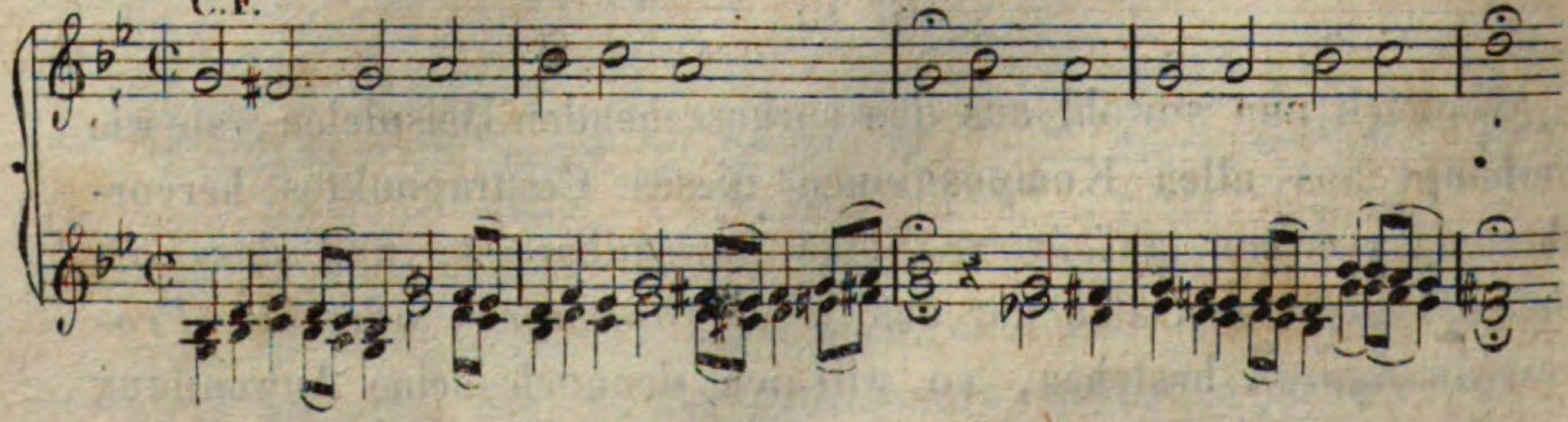
1. a.

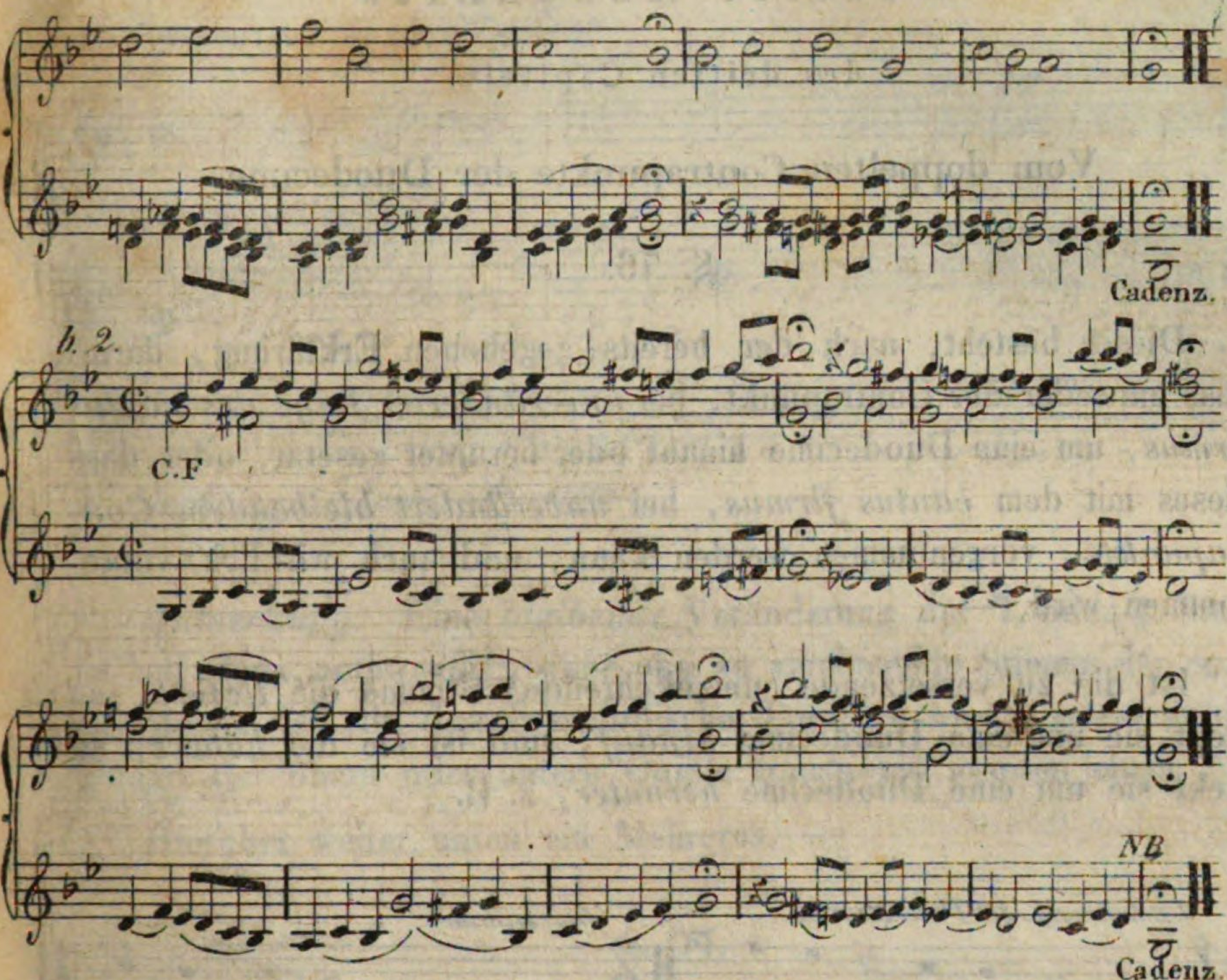


1. b.



2. a.





Vorstehende Notirung ist nun so zu nehmen: dass die bei **1.** ***a.*** und **2.** ***a.*** der contrapunktirenden Stimme beigefügte ***Oberterz***, sowohl als Beweiss für deren zulässige Versetzung in die Decime, wie auch als begleitende *dritte* Stimme zu betrachten ist, und dass die bei **1.** ***b.*** und **2.** ***b.*** notirte ***Oberstimme***, welche hier den in die Decime versetzten Contrapunkt enthält, sowohl für sich allein, als in Begleitung der Unterstimme vorgetragen werden kann, in welchem letzteren Falle dann *Satz* und *Versetzung* als gleichzeitige contrapunktische Begleitung des ***C. F.*** erscheinen.

Dass sich übrigens der *dreistimmige* Vortrag eines solchen Satzes besser als dessen *zweistimmiger* Vortrag ausnimmt, liegt am Tage; und ich bemerke nur noch, dass die Stimmführung dieser Sätze des Contrapunktes der Decime, *nicht* zum Vortrage für *Singstimmen* bestimmt seyn soll. —

Die *Schlussnote* der Unterstimme (des eigentlichen Contrapunktes) ist bei beiden Chorälen die Prime der Tonart, da ausserdem die *vollkommene Cadenz*, welche überall hier mit einem ***NB.*** bezeichnet ist, nicht hätte Statt finden können. —

Dritter Abschnitt

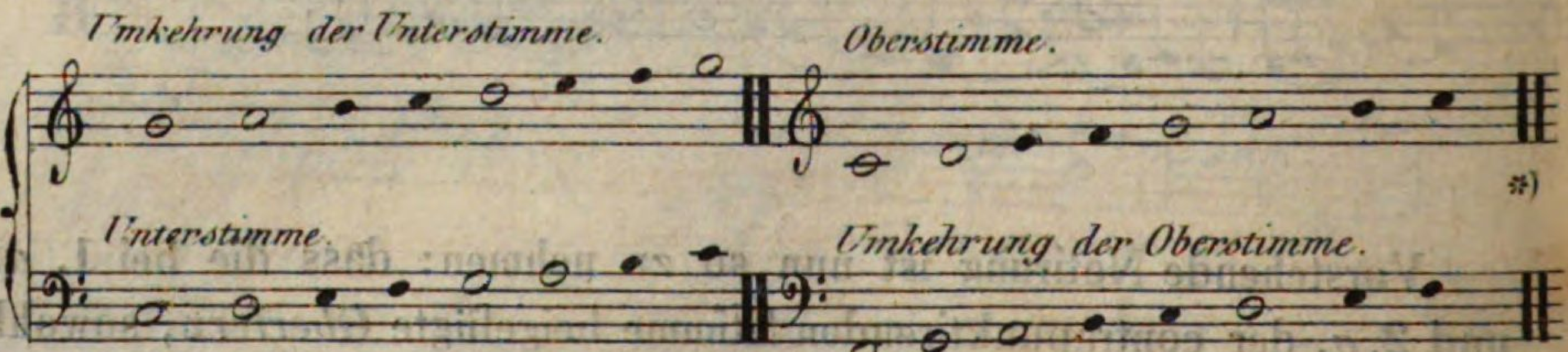
des dritten Capitels.

Vom doppelten Contrapunkte der Duodecime.

§. 76.

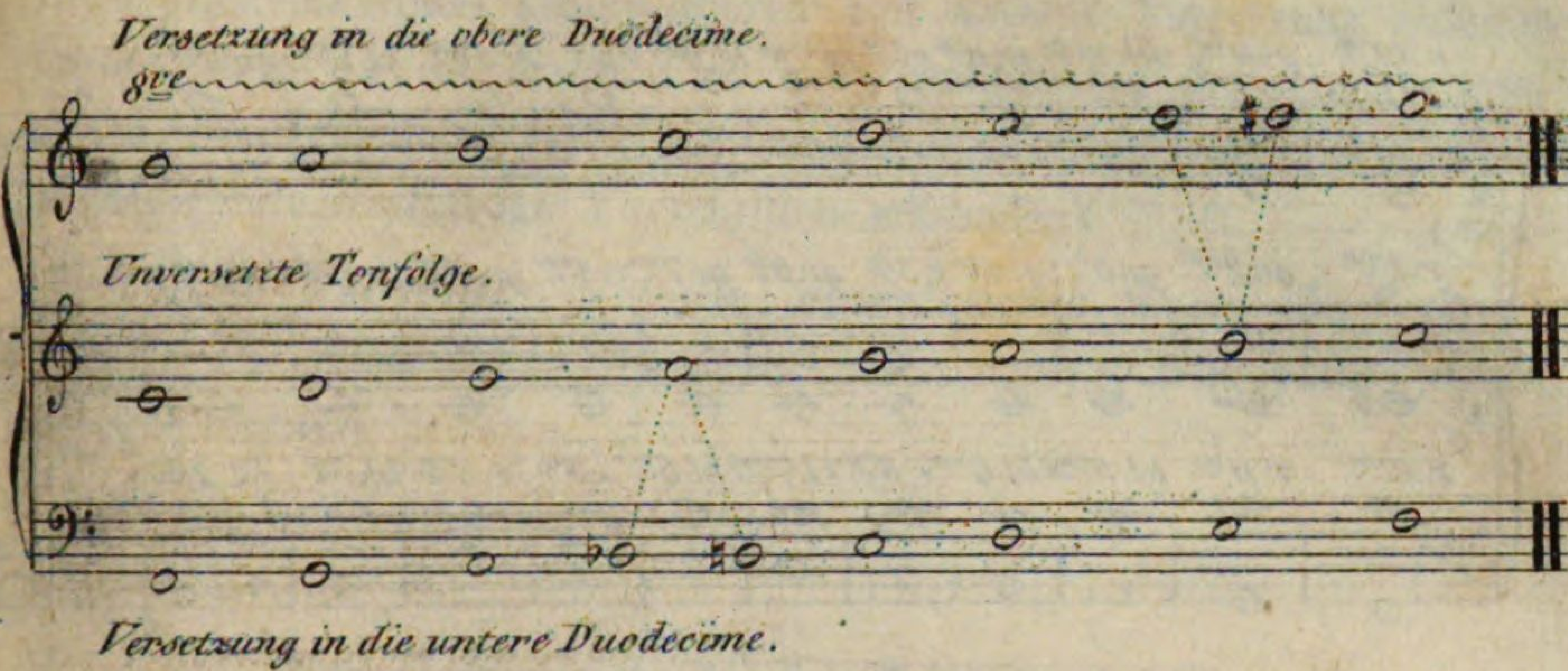
Dieser besteht, nach der bereits gegebenen Erklärung, darin: dass entweder der Contrapunkt, bei *unveränderter Lage des cantus firmus*, um eine Duodecime hinauf oder herunter gesetzt, oder dass dieses mit dem *cantus firmus*, bei *unverändert bleibendem Contrapunkte*, vorgenommen werden kann, und auch wirklich vorgenommen wird. —

Ist die zu versetzende (umzukehrende) Stimme die *tiefere*, so rückt sie um eine Duodecime *hinauf*, und ist sie die *höhere*, so rückt sie um eine Duodecime *herunter*, z. B.



Auch hierbei erscheint die Versetzung in die *obere* Duodecime, gegen diejenige in die *untere* Duodecime, verschieden; allein nicht in dem Grade, wie dies bei'm Contrapunkte der Decime der Fall war; und da die ganze Verschiedenheit, welche sich bei der Versetzung in die *obere* wie in die *untere* Duodecime zeigt, durch die Veränderung einer *einzigen Stufe* aufgehoben werden kann, so lässt man diese *erforderlichen Falles* vorübergehend eintreten, und behandelt demnach, an den hierzu geeigneten Stellen, bei der oberen Versetzung die 7. und bei der unteren Versetzung die 4. Stufe, entweder nach ihrer *natürlichen* oder nach ihrer zu *verändernden* Tonhöhe, z. B.

*) Wenn man hier die unversetzte Tonleiter, so wie dies bei'm Contrapunkte der Decime geschehen ist, ebenfalls als die Jonische Octavengattung betrachten will, so erscheint deren *untere* Versetzung als die Lydische, und deren *obere* Versetzung als die Mixolydische Octavengattung. —



Anmerkung. Eine *bleibende* Veränderung der 7. oder 4. Stufe ist nur dann nothwendig, wenn die zu versetzende Stimme der *cantus firmus* ist, da dessen melodische Tonfolge *unverändert* in die Tonart der obern oder untern Quinte transponirt werden muss.

Hierüber weiter unten ein Mehreres. —

§. 77.

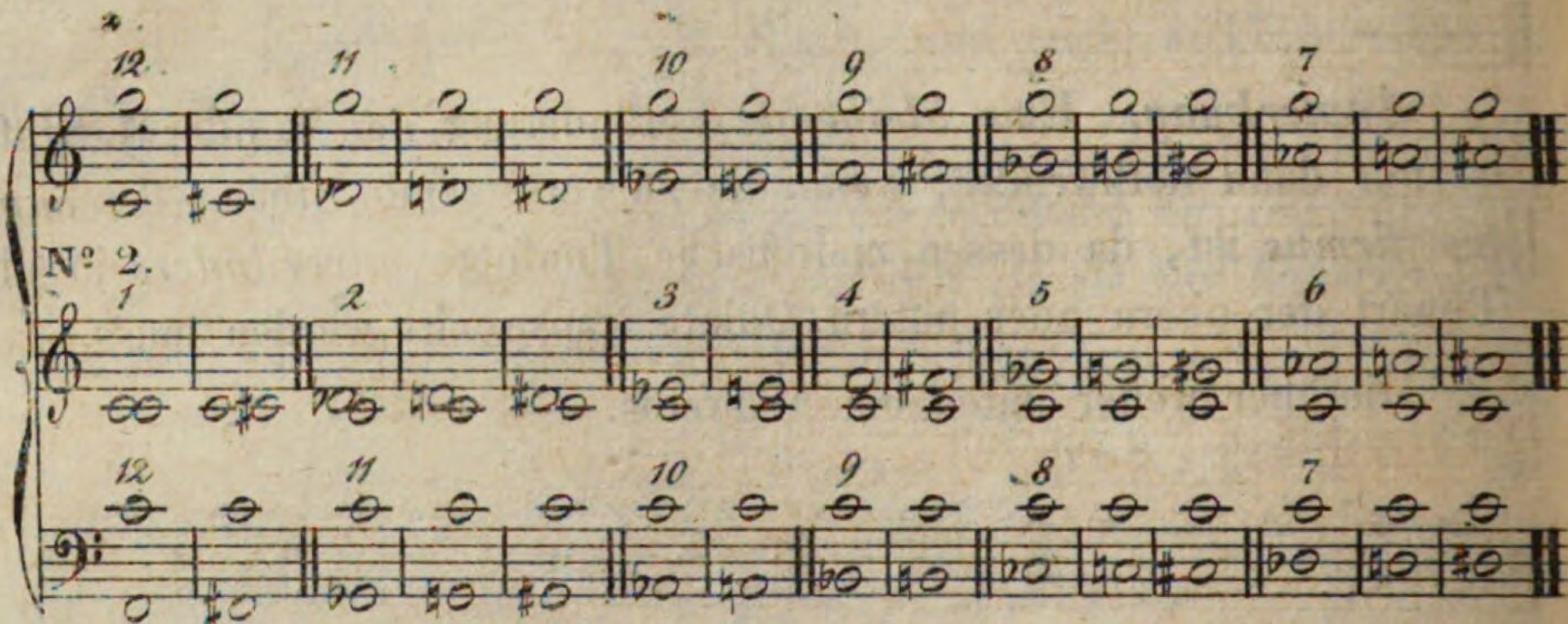
Auch hier hat man zur Bezeichnung des harmonischen Intervallenverhältnisses, welches aus dieser Umkehrung entspringt, ein ähnliches Schema wie bei den beiden vorhergehenden Contrapunkten aufgestellt, z. B.

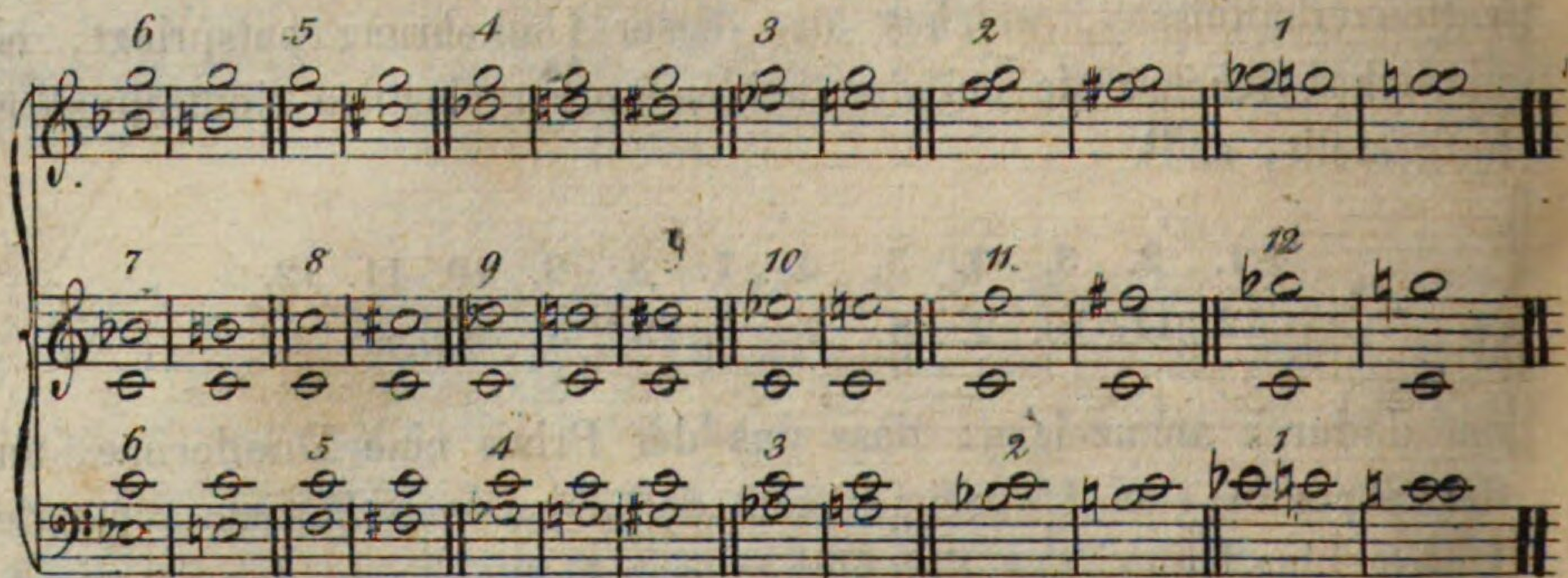
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

um dadurch anzuzeigen: dass aus der Prime eine Duodecime, aus der Secunde eine Undecime, aus der Terz eine Decime, aus der Quarte eine None, aus der Quinte eine Octave, aus der Sexte eine Septime, und *vice versa* aus der Septime eine Sexte, aus der Octave eine Quinte, aus der None eine Quarte, aus der Decime eine Terz, aus der Undecime eine Secunde und dass die Duodecime wieder zum Einklange werde. —

Die Aufstellung dieser Intervalle in *Noten*, vom Einklang $\overline{c}$ bis zu dessen Duodecime $\overline{\overline{g}}$, und mit deren oberen und unteren Versetzung, veranlasst folgendes Schema Nr. 1. und wenn man hiermit noch die chromatischen und enharmonischen Tonstufen von *C dur* in Verbindung bringen will, das nachfolgende Schema Nr. 2.







§. 78.

Ich werde weiter unten zeigen, wie dass auch der Contrapunkt der Duodecime, ungefähr auf dieselbe Weise wie der Contrapunkt der Decime, als eine besondere Anwendung des Contrapunktes der Octave zu betrachten ist, und wie ein Contrapunkt der letzteren Art noch insbesondere so abgefasst werden kann, um ihn zugleich als einen Contrapunkt der Decime und Duodecime zu benutzen. Da indessen der Contrapunkt der Duodecime auch nach solchen Regeln behandelt werden kann, welche sich aus dem harmonischen

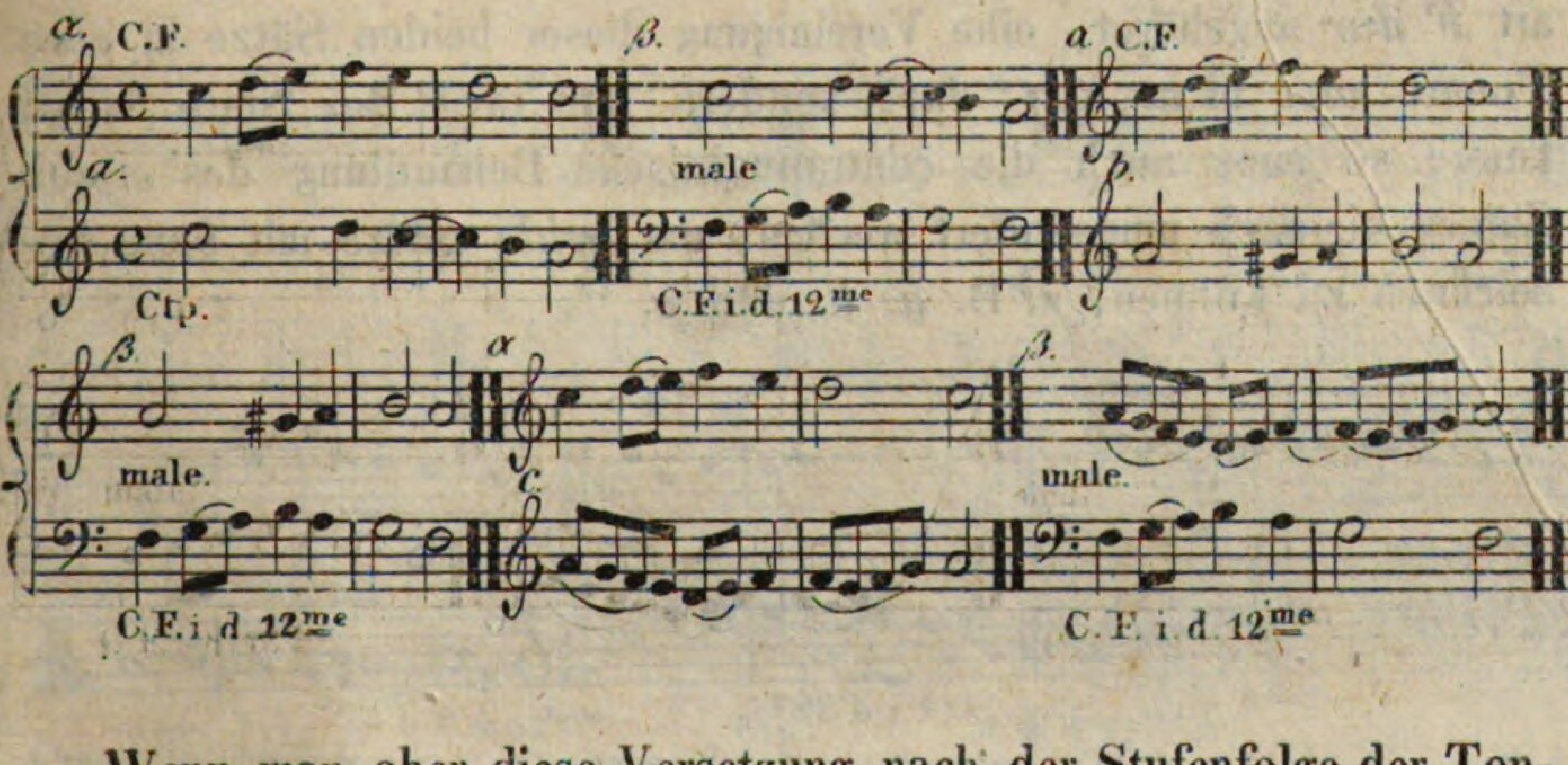
Intervallenverhältniss seiner oberen und unteren Versetzung ableiten lassen, und da die ersten und hauptsächlichsten der damit vorzunehmenden Uebungen doch nur *zweistimmig* sind, so will ich hier nachfolgende desfallsige Vorschriften mittheilen:

1) ***Die Tonfolge (Melodie) eines cantus firmus darf durch dessen Versetzung in die obere oder untere Duodecime nicht gestört werden*** *).

Wenn man daher nachstehenden Satz



als *cantus firmus* betrachten und in die *untere* Duodecime versetzen wollte, ohne dabei zugleich mit der Tonhöhe der 4. Note die erforderliche Veränderung vorzunehmen, so würde er, da der vorgeschriebene Gang seiner Melodie hierdurch gestört erschiene, nur mit *male* zu bezeichnen seyn, die contrapunktisch-harmonische Begleitung sey auch welche sie wolle, z. B. *a. b.* und *c.*



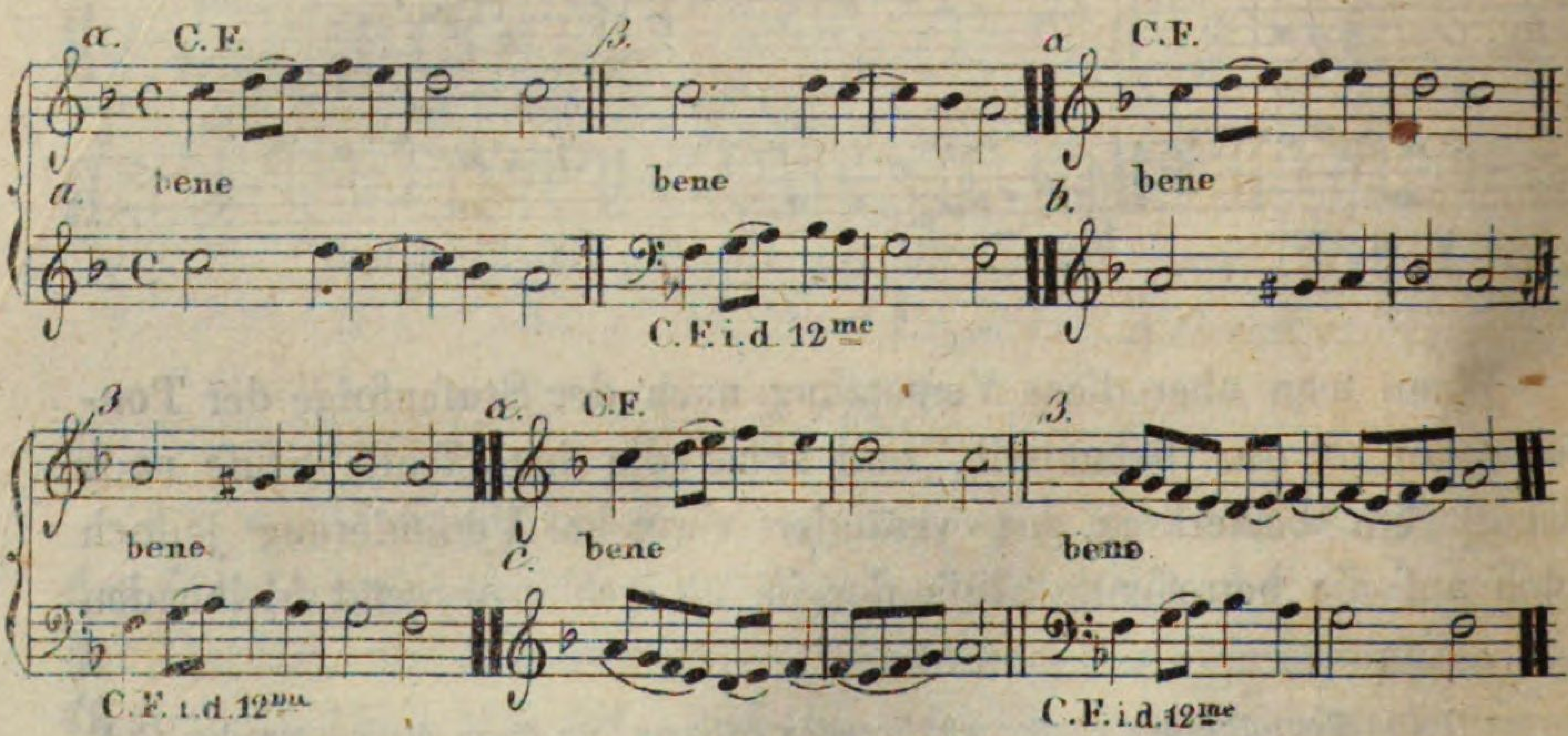
Wenn man aber diese Versetzung nach der Stufenfolge der Tonleiter von *F dur* behandelt, und somit die betreffende Stufe nach der §. 76. bemerkten Art verändert (welche Veränderung jedoch auch auf die betreffende Stufe der im übrigen unversetzt bleibenden

*) Die Tonfolge der *contrapunktirenden Stimme*, da diese derjenigen des *C. F.* stets untergeordnet erscheint, muss aber bei ihrer *Versetzung in die obere oder untere Duodecime* diejenige *Erhöhung* oder *Erniedrigung ihrer Noten* erhalten, welche ihr harmonisches Verhältniss zu dem *unverändert bleibenden C. F.* erfordert. — Wie aber bei einem zu *versetzenden cantus firmus* die alsdann *unversetzt* zu bleibende *contrapunktische* Stimme zu behandeln ist, soll weiter unten gezeigt werden.

Oberstimme angewandt werden muss,) so ist die *Versetzung* dieses Satzes, oder der von mir so genannte *zweite Satz*, so wie solche nachstehend notirt erscheint, auch nicht mehr mit *male* zu bezeichnen, z. B. *a. b.* und *c.*

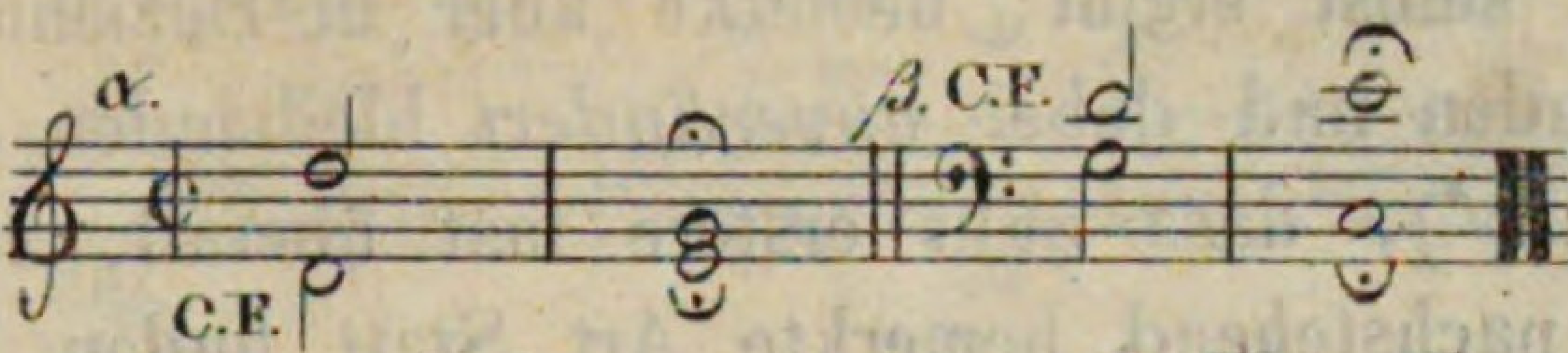


Da aber nach der vorstehenden *contrapunktischen* Behandlung der *erste Satz* der Tonart *C dur*, der *zweite Satz* aber der Tonart *F dur* angehöret, eine Vereinigung dieser beiden Sätze in *eine* Tonart aber nicht in *C dur*, sondern nur in *F dur* Statt finden kann, so muss auch die contrapunktische Behandlung des *ersten* Satzes hiernach umgeändert werden, um *beide Sätze* mit *bene* bezeichnen zu können, z. B. *a. b.* und *c.*



2) ***Bei dem zu versetzenden Contrapunkte, kann die Basscadenz von der Quinte zur Prime nur in dem einen Falle Statt finden, wenn der Contrapunkt in der Oberstimme liegt, und diese***

eine Cadenz von der None zur Quinte macht. Letztere gehöret also in den *ersten*, und *erstere* in den *zweiten Satz*, z. B.

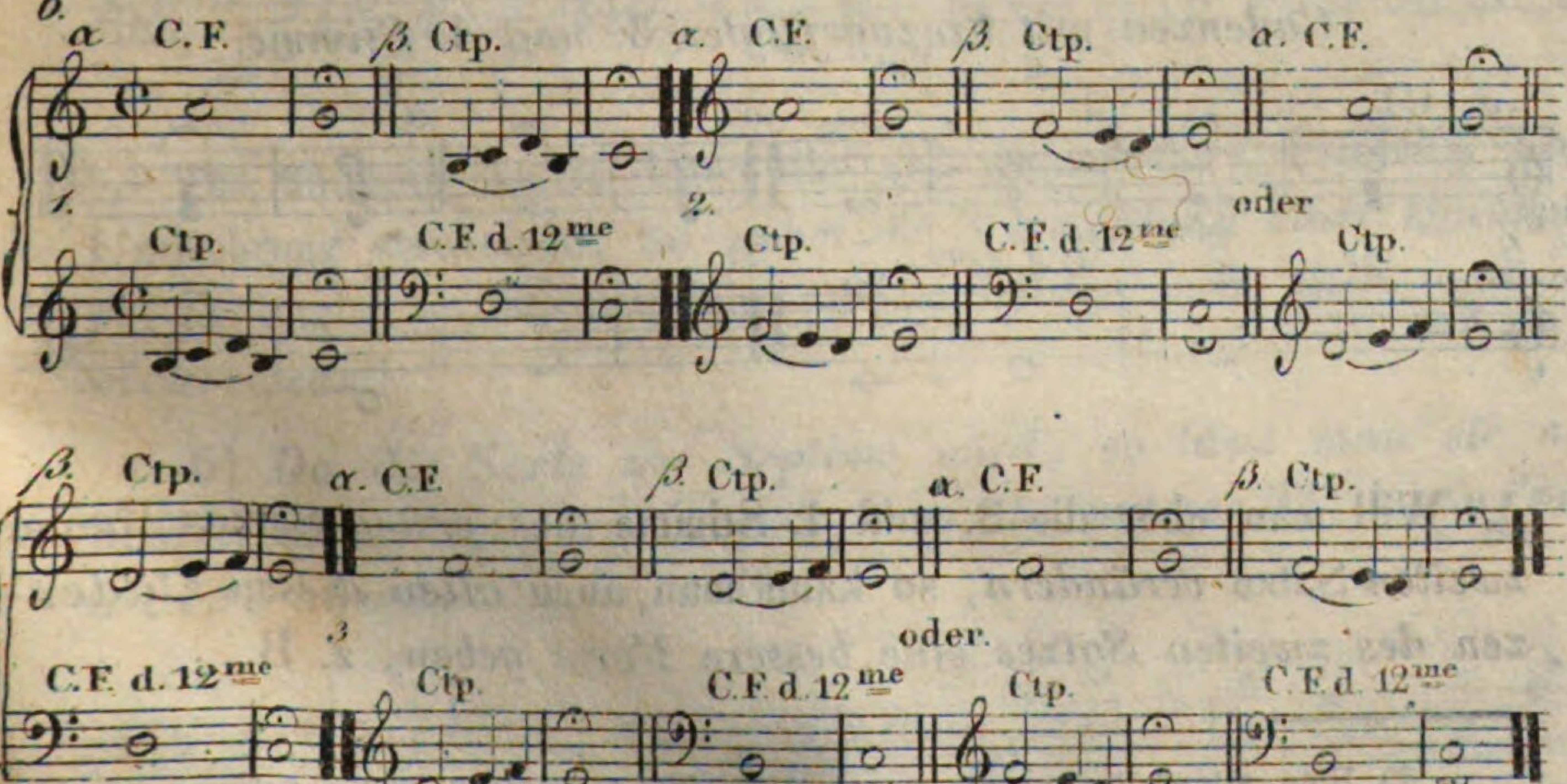


Ausserdem können bei *unversetztem C. F.* und *versetztem Contrapunkt* nur die nachfolgenden Cadenzen bei *a.* und bei *versetztem C. F.* und *unversetztem Contrapunkt* nur diejenigen bei *b.* Statt finden, welche zwar sämmtlich die Harmonie des △ der Prime fühlbar werden lassen, demungeachtet aber doch nur als solche Cadenzen erscheinen, welche mehr oder weniger unvollkommen sind, z. B.

a.

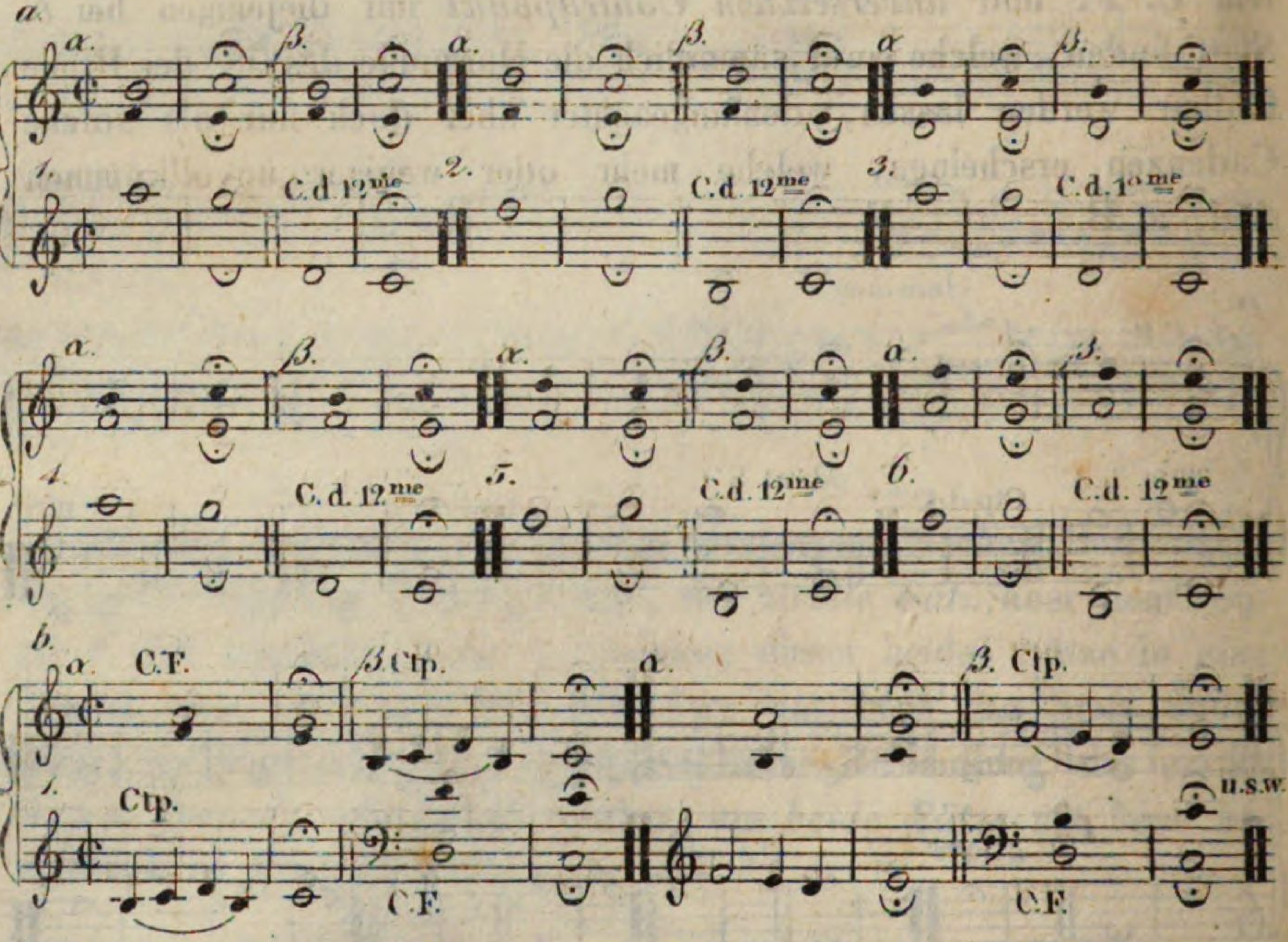


b.



Anmerkung. Ich habe vorstehende Cadenzen *nur für die Durtonart* notirt, da sich deren Anwendung für die *Molltonart* gewissermassen von selbst ergibt; bemerke aber in Beziehung zu einer hinzu zu fügenden und dabei *unverändert* bleibenden *dritten* und *vierten Stimme* *), dass zwar erstere fast überall, letztere aber allenfalls auf nachstehend bemerkte Art Statt finden kann, z. B.

Cadenzen mit hinzugefügter 3. *Stimme.*



Cadenzen mit hinzugefügter 3. *und* 4. *Stimme.*



Will man aber die 3. und 4. Stimme des *ersten* Satzes bei'm *zweiten* Satze *verändern*, so kann man auch *allen diesen Cadenzen des zweiten Satzes eine bessere Form geben*, z. B.

*) Eine allenfalls vorzunehmende Versetzung dieser 3. und 4. Stimme in die obere oder untere *Octave*, würde hierbei keine wesentliche Veränderung hervorbringen.



3) *Da die Terz und Decime als gegenseitiges Produkt ihrer Umkehrung erscheinen, so kann man auch diese beiden Intervalle überall f r e i eintreten, und s t u f e n w e i s e fortschreiten lassen*, z. B.



Der bei 1. stehende *C. F.* erscheint bei 2. unverändert, der Contrapunkt aber in die *obere* 12me versetzt; dagegen erscheint bei 3. der Contrapunkt unverändert, und der *C. F.* in die *untere* 12me versetzt. —

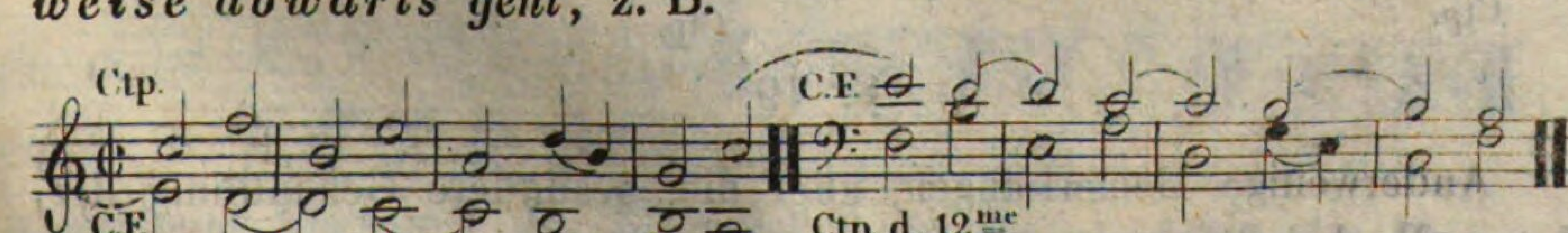
Ich werde auf diesen *Hauptumstand* bei'm Contrapunkte der Duodecime weiter unten nochmals zurückkommen, und bemerke inzwischen weiter gehend:

4) *Die Quinte und Octave treten am besten mittelst der Seitenbewegung oder der Gegenbewegung ein*, z. B.



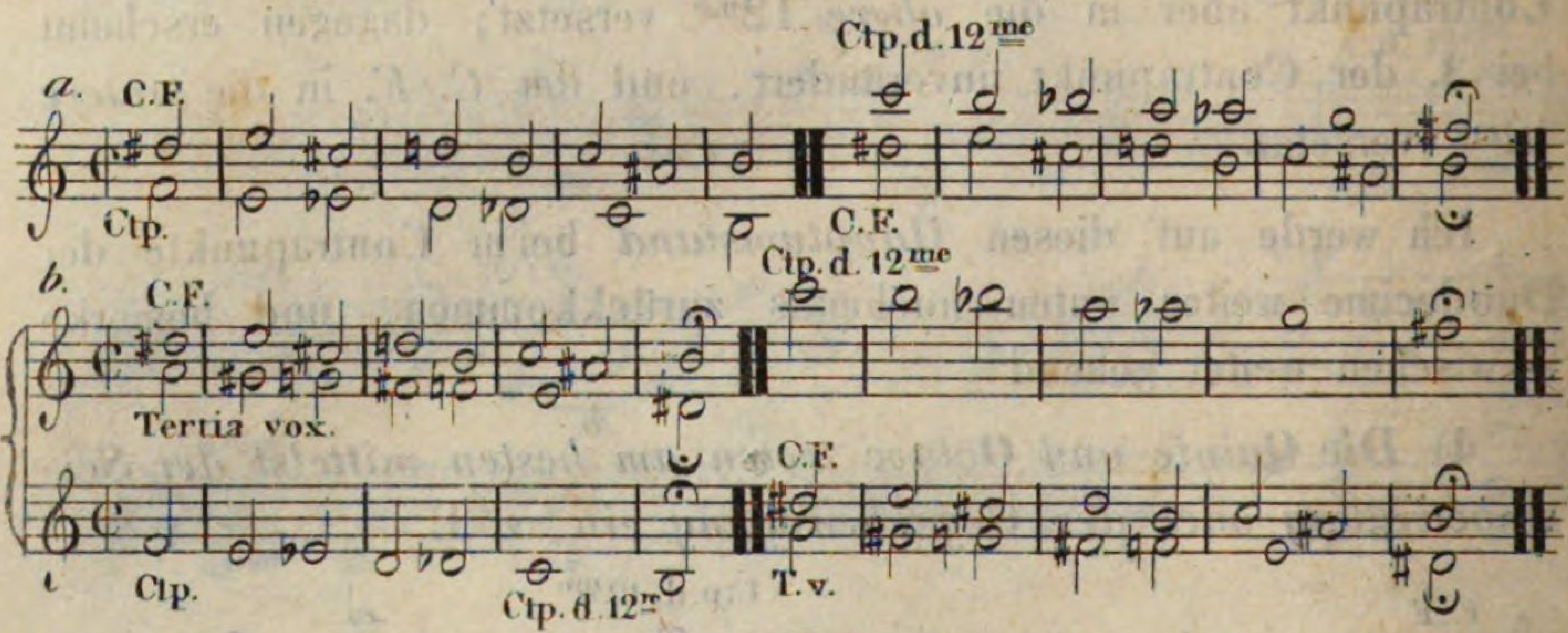
Da übrigens *beide* Intervalle als gegenseitiges Produkt ihrer Umkehrung erscheinen, so ziehet die *Vermeidung einer Quintenfolge* zugleich diejenige einer *Octavenfolge* nach sich, und so *vice versa*.

5) *Da die Sexte zur Septime wird, so lässt man sie am besten in der Art fortschreiten: dass ihr unterer Theil s t u f e n w e i s e a b w ä r t s geht*, z. B.



Die *grosse* Sexte, da diese bei der Umkehrung zur *kleinen* Septime wird, kann überall frei eintreten; bei der *kleinen Sexte* aber soll der *untere* Theil dieses Intervalles *gebunden* erscheinen, da die aus dieser Umkehrung entspringende *grosse Septime nicht frei* eintreten darf. — Ich habe daher bei vorstehendem Beispiel dem *untern* Theil der anfangenden *kleinen Sexte*, eben so dem *oberen* Theil der aus deren Umkehrung entspringenden *grossen Septime*, einen *Bindungsbogen* beigesetzt. —

6) *Da sowohl die übermässige Sexte, wie die verminderte Septime, überall frei eintreten können, beide Intervalle aber aus gegenseitiger Umkehrung entspringen, so erscheint auch nicht ihr* ***Eintritt****, wohl aber ihre* ***Fortschreitung*** *und diese dahin beschränkt: dass man am besten den* ***erhöhten Theil*** *dieser Intervalle* ***nur aufwärts****, den* ***erniedrigten Theil*** *aber* ***nur abwärts*** *gehen lässt,* z. B. *a.* zweistimmig und *b.* dreistimmig



7) *Da hier die None aus der Umkehrung der Quarte entspringt, so erscheint sie auch in denjenigen Fällen, wo die Quarte als* ***Vorhalt der Terz*** *vorkommt, nicht als* ***None****, sondern als* ***Octave der Secunde***, so wie denn bekanntlich die None überall in letzterer Eigenschaft erscheint, wo deren *unterer* Theil abwärts geht, z. B.



§. 79.

Anderweitige Bemerkungen über die besondere Behandlung der Intervalle bei diesem Contrapunkte zu machen, will ich dem eigenen

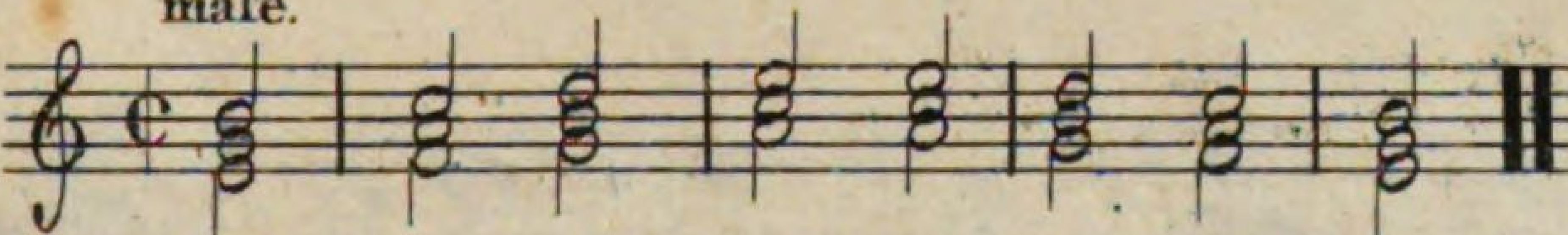
Nachdenken des Lernenden überlassen, wenn er die sämmtlichen Beispiele gegenwärtigen Capitels mit Aufmerksamkeit durchgegangen haben wird. —

Dagegen aber will ich nunmehr den unter Nr. 3. des vorhergehenden §'s erwähnten Umstand in Betreff der stufen- oder auch sprungweisen Fortschreitung einer Folge von Terzen oder Decimen, und der hierauf gegründeten Beispiele des 8. §'s, näher erörtern, und desfalls Folgendes bemerken:

A) Bekanntlich besteht ein △ aus 2 übereinander gesetzten Terzen, und es verhält sich der *obere* Theil der höheren Terz, als Quinte zum *untern* Theil der tieferen Terz.

Nun geht es zwar, dieses Quintenverhältnisses wegen, nicht an, dass man gleichzeitig mit beiden Terzen stufenweise auf- oder absteige, z. B.

male.



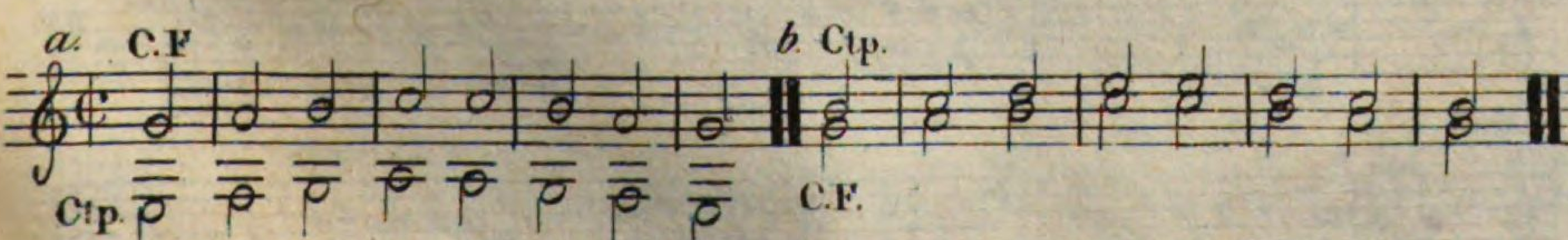
wohl aber, dass man dieses mit der untern oder obern Terz allein thun kann, z. B. *a.* und *b.*



Wenn man nun letzteren Satz so betrachtet: dass man bei *a.* die *obere* und bei *b.* die *untere* Terz als *cantus firmus* annimmt, z. B.

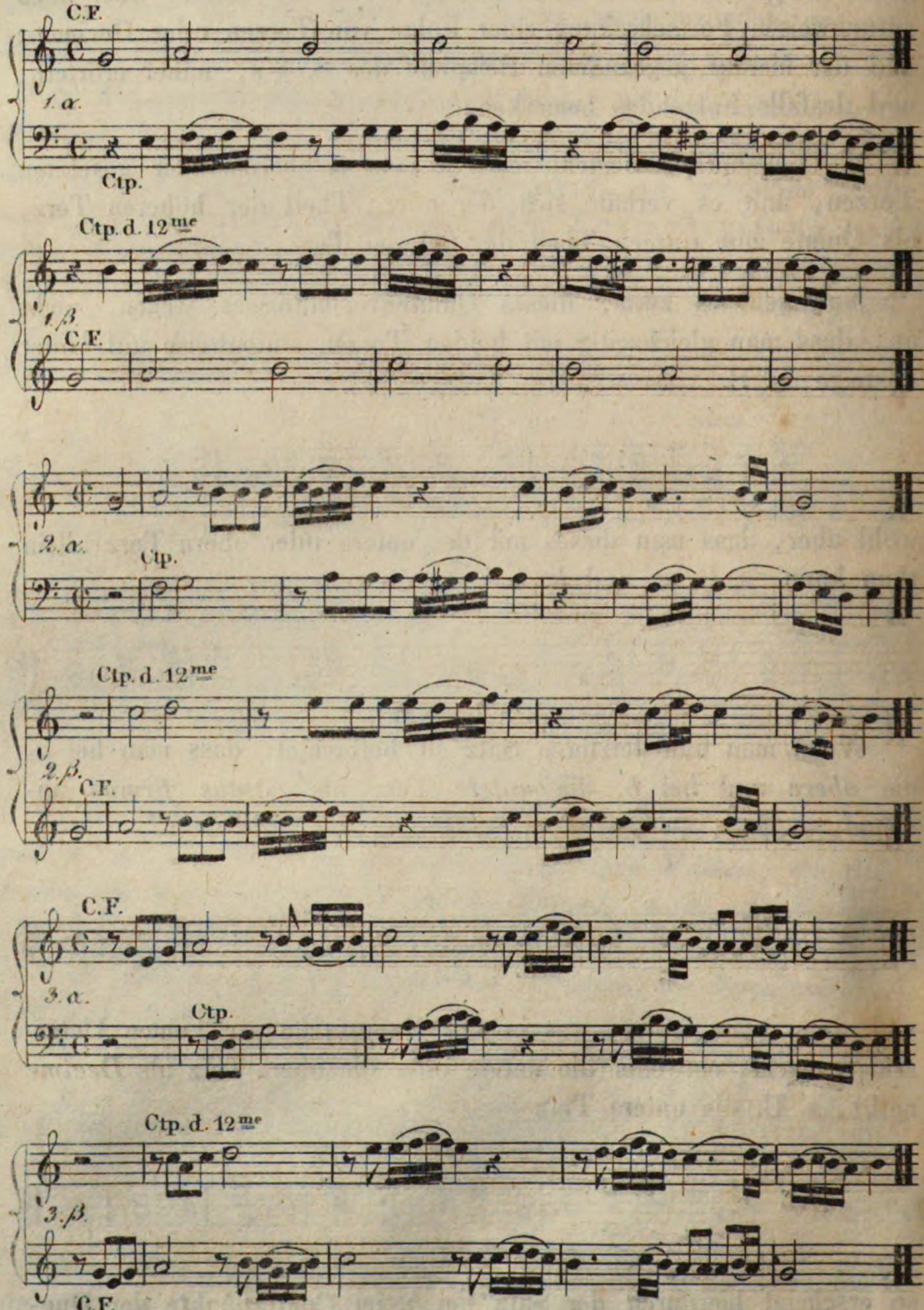


und wenn man ferner, was in der Hauptsache gar keinen Unterschied macht, entweder die untere oder die obere Terz als *Decime* notirt, z. B. die untere Terz

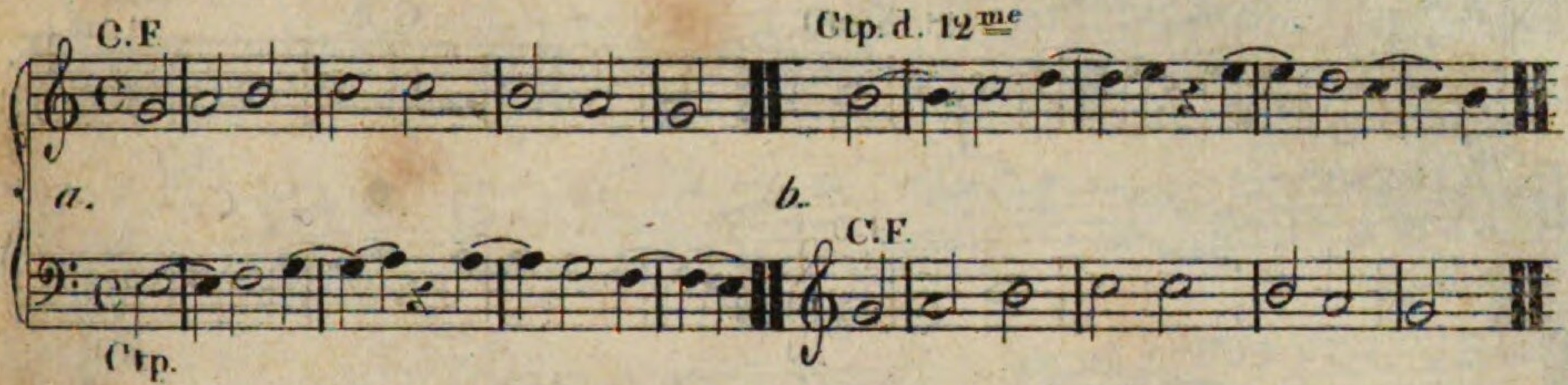


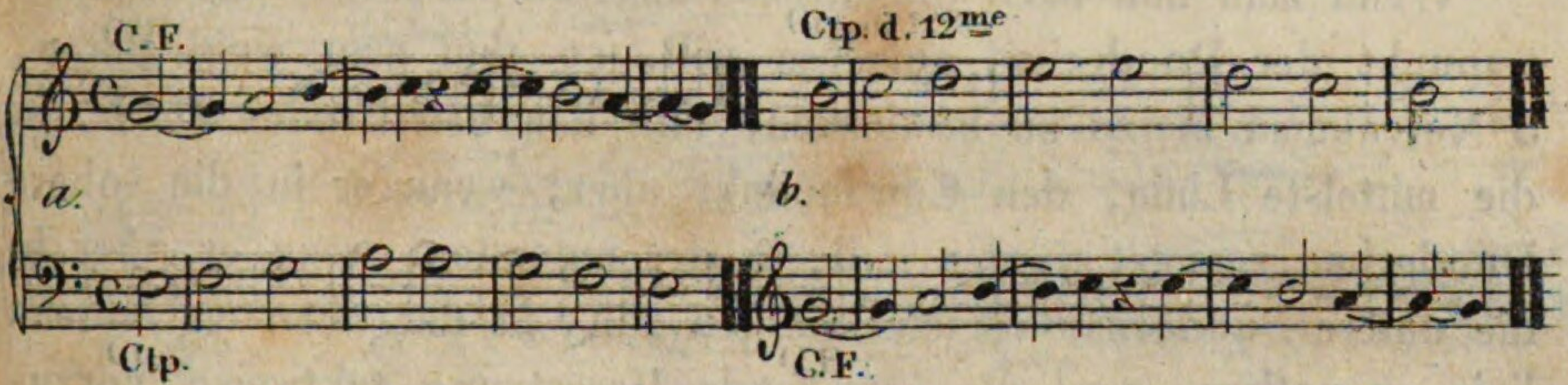
so erscheint hierdurch der Satz bei *b.* im Contrapunkte der Duodecime gegen den Satz bei *a.*

B) Zur Beseitigung der zu grossen Einförmigkeit eines solchen Terzen- und Decimenganges, kann man nun die eine oder die andere in Terzen oder Decimen einhergehende Stimme *verzieren*, und dabei auch noch ihren Gang durch *Pausen* unterbrechen, z. B.



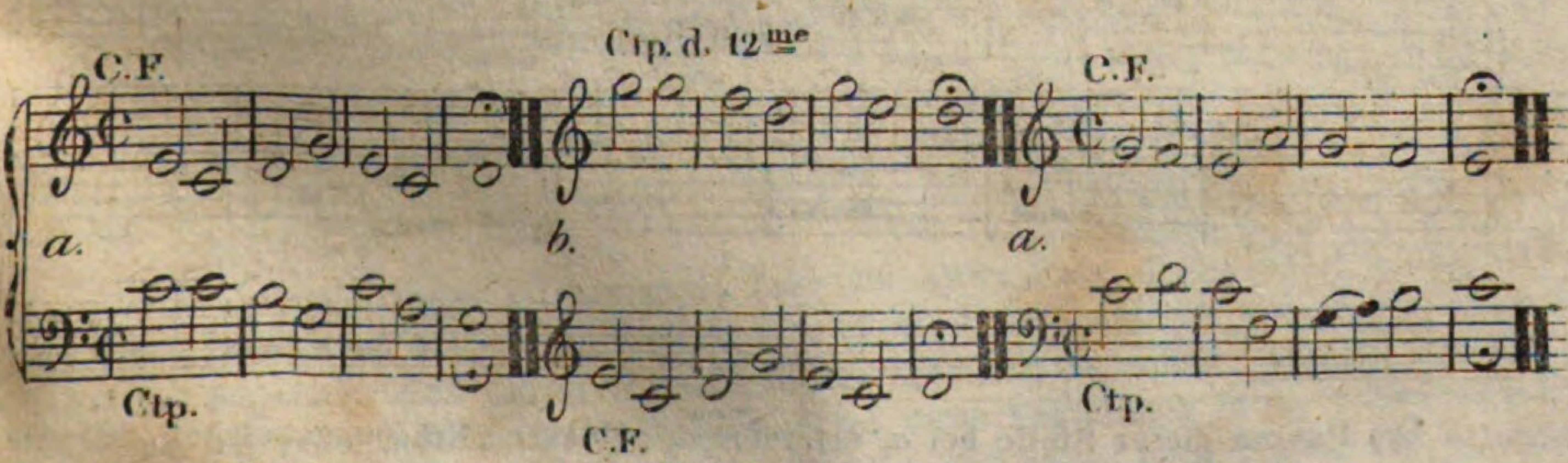
Auch kann man einen solchen Terzengang der *Retardation* unterwerfen, wie dies auch bereits an einigen Stellen der vorhergehenden Beispiele geschehen ist, z. B.

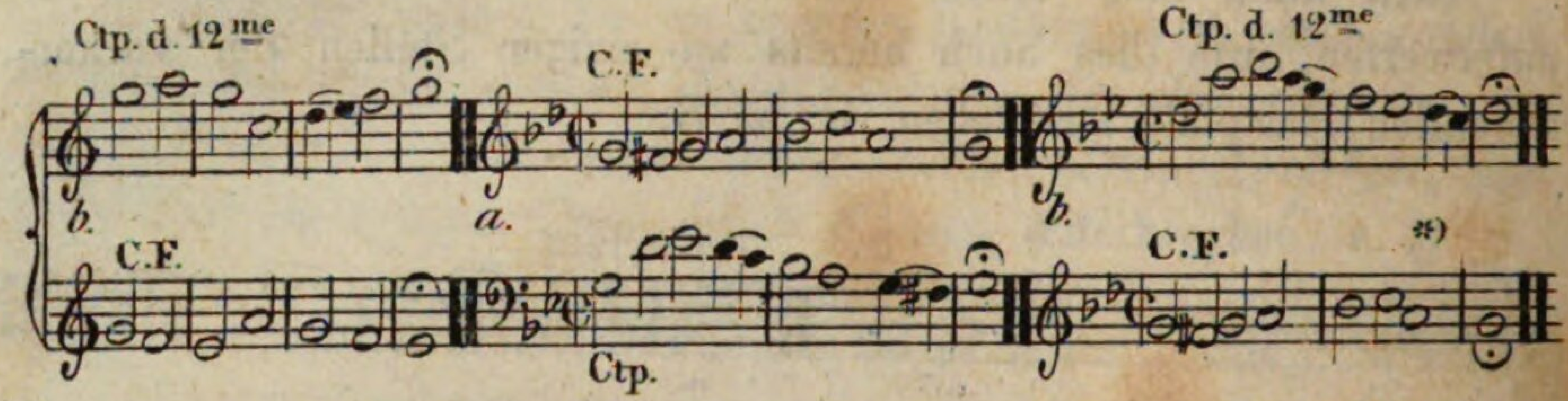




C) In Beziehung zu dem unter *A*. erwähnten Terzenverhältniss des Dreiklanges, kann man auch die Quinte und Octave mit der Terz abwechseln, und überhaupt einen jeden Satz zur Versetzung in die Duodecime geeignet betrachten, dessen Contrapunkt aus keinen andern Intervallen als der Terz, der Quinte oder der Octave besteht, z. B.



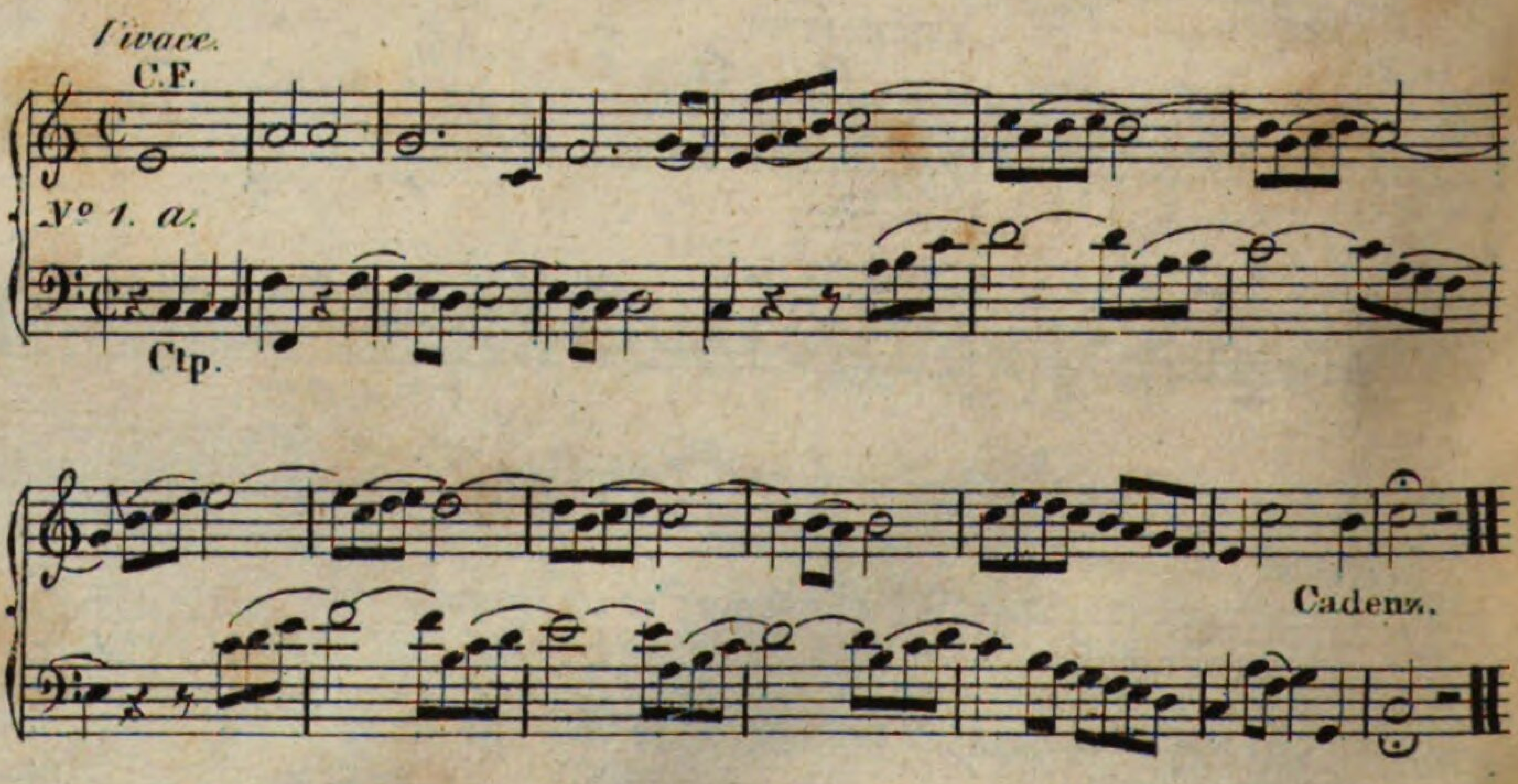




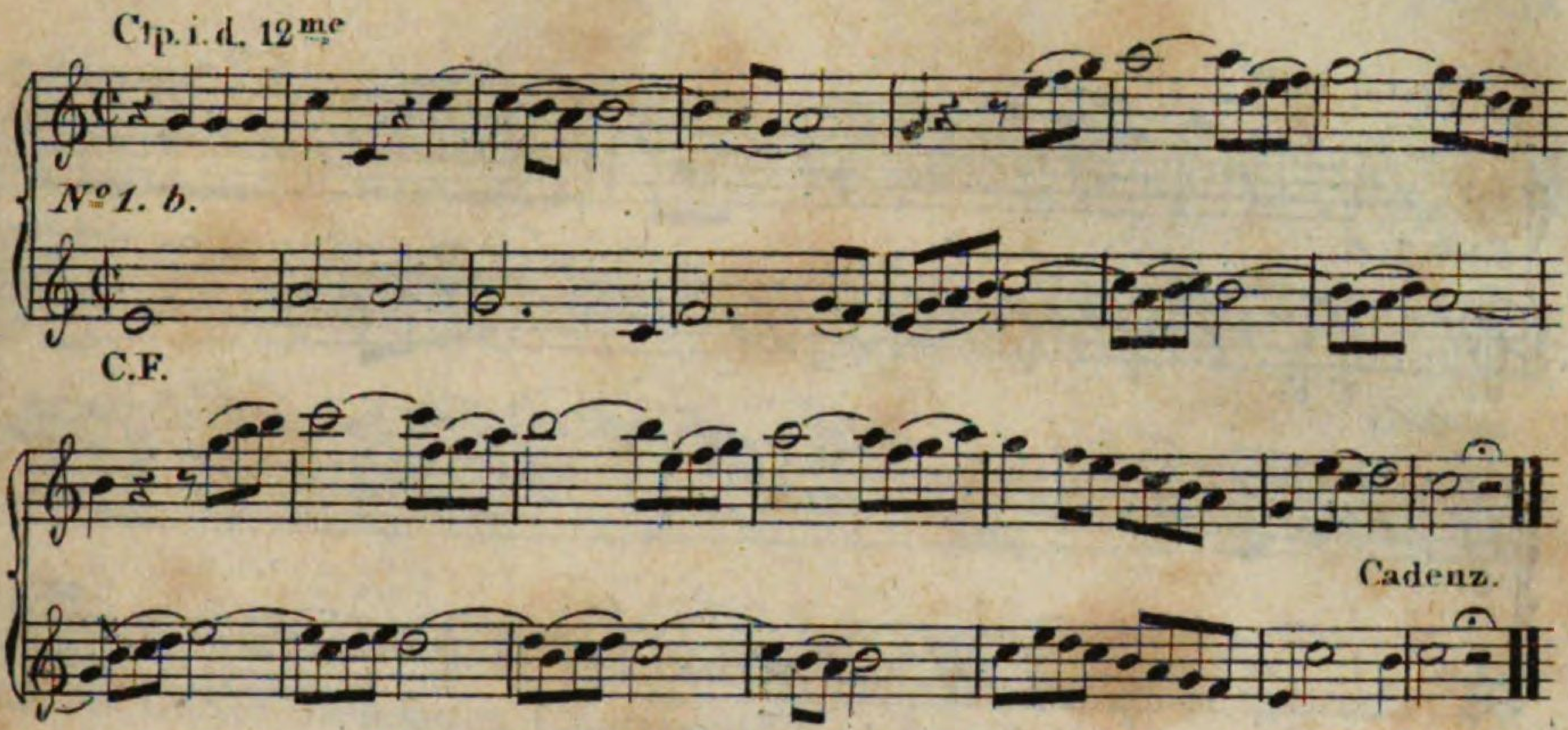
§. 80.

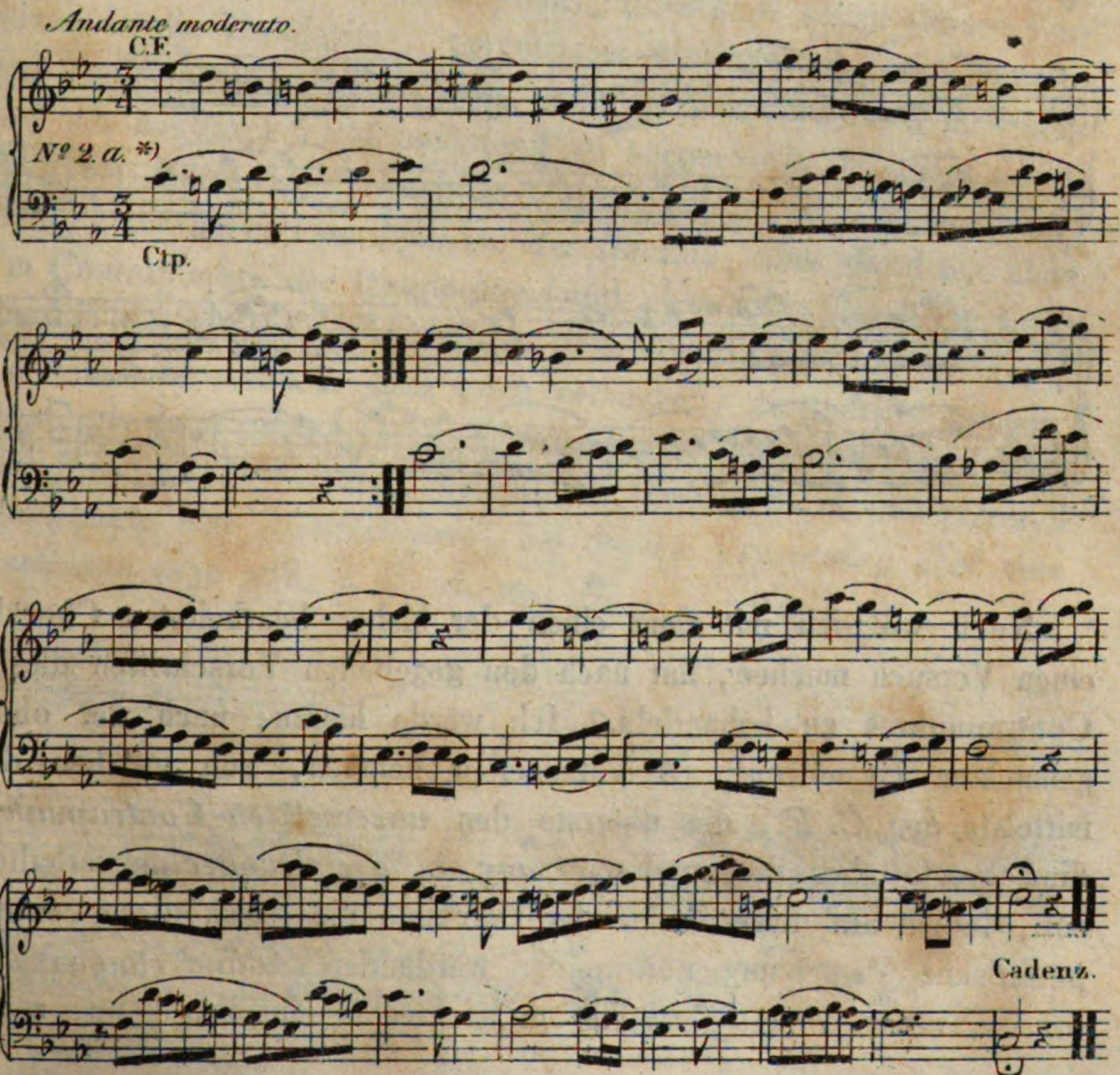
Wenn man nun nach diesen eben angeführten Regeln einen Contrapunkt der Duodecime abfassen will, so thut man wohl daran, 3 Notenlinien hierzu zu bestimmen, und den betreffenden *C. F.* in die mittelste Linie, den Contrapunkt aber, wenn er in die obere Duodecime versetzt werden soll, in der untersten, wenn er aber in die untere Duodecime versetzt werden soll, in der obersten Notenlinie zu notiren, und die betreffende *Versetzung* taktweise vorzunehmen, um sich sogleich von der *Richtigkeit der Tonführung*, welche namentlich in der Molltonart die grösste Aufmerksamkeit erfordert, überzeugen zu können.

Nachfolgende Sätze, welche auf diese Weise abgefasst worden sind, sollen übrigens nicht gerade als *nachahmungswürdige Beispiele* gelten, obgleich man sie eher *gut* als *nicht gut* nennen kann. —

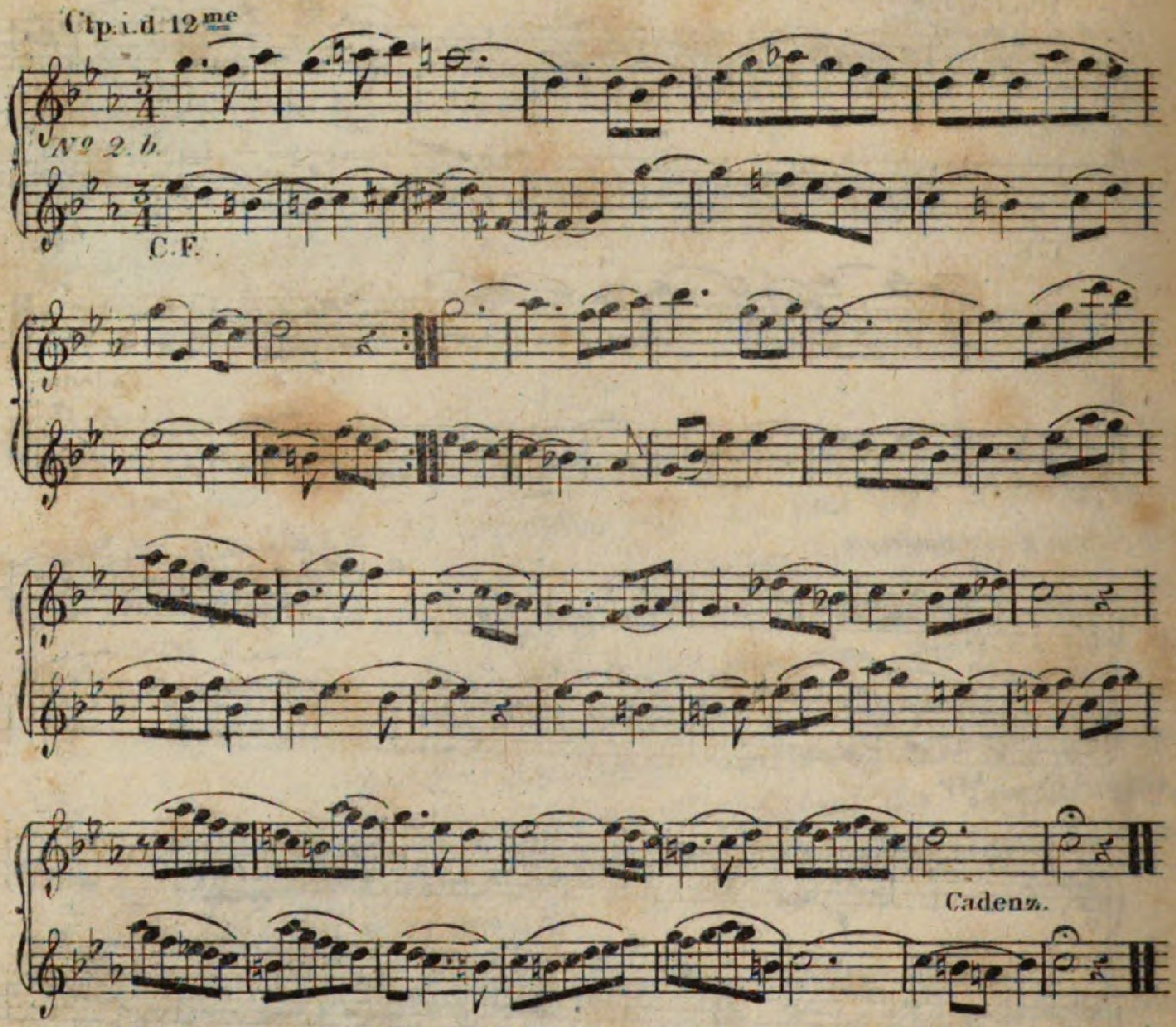


*) Das an dieser Stelle bei *a.* erforderlich gewesene Erhöhungszeichen, musste hier wegfallen, da die Tonführung des *cantus firmus* in *G moll* bleibt.

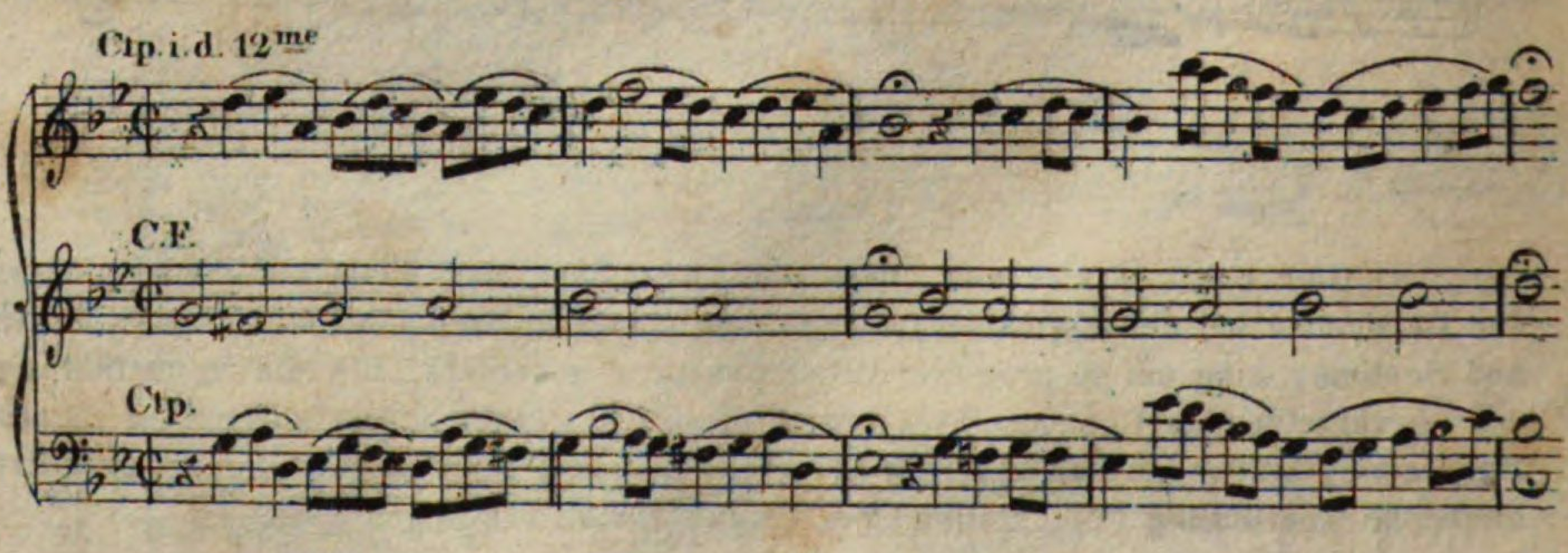


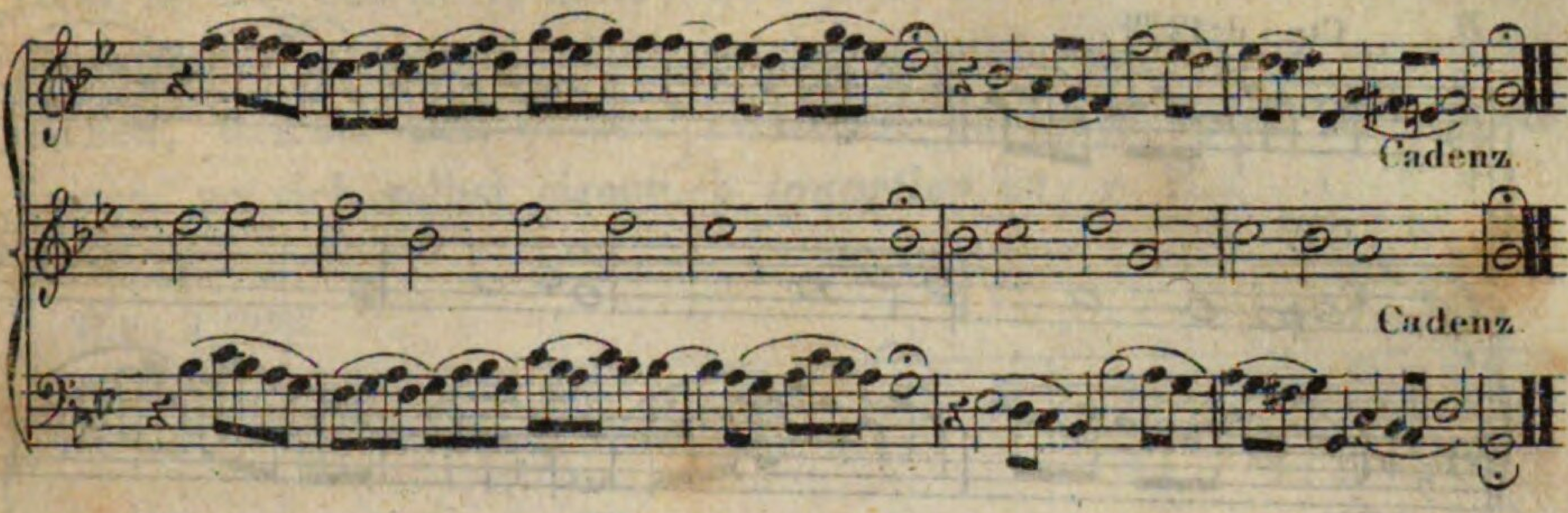


*) Hier zeigt es sich nun, dass die Anwendung des doppelten Contrapunktes der Duodecime bei der *Molltonart*, wegen deren bald grossen und bald kleinen Sexte und Septime, eine um so grössere Aufmerksamkeit erfordert, als die Stimmführung des zu versetzenden Contrapunktes, durch diese Versetzung in die obere oder untere Duodecime, weder an melodischem Werthe verlieren, noch gegen die unverändert bleibende Tonführung (Modulation) des *cantus firmus* verstossen darf.



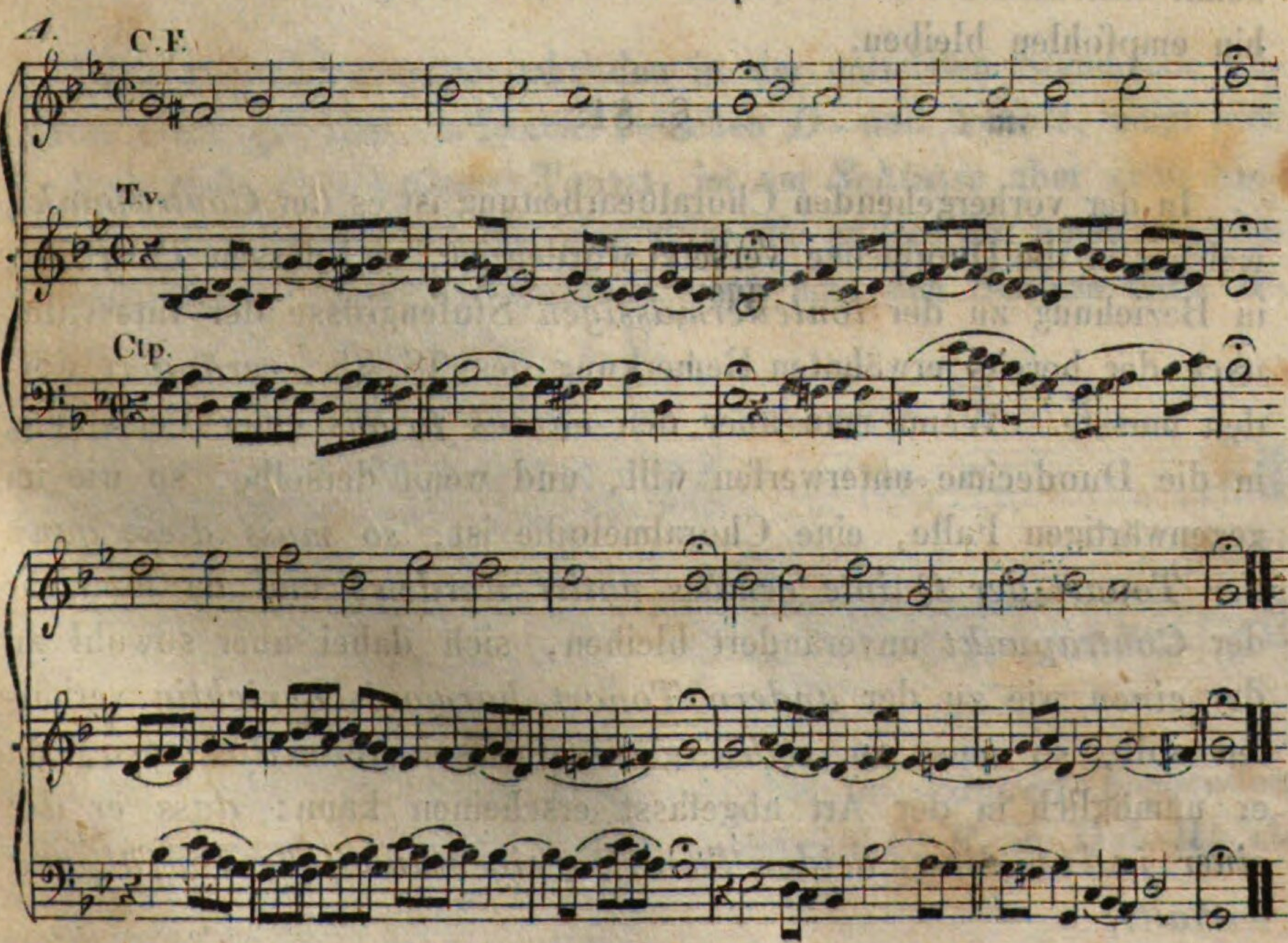
Noch will ich mit dem einen der bisher bearbeiteten Choräle einen Versuch machen, ihn nach den gegebenen Vorschriften dieses Contrapunktes zu behandeln. Ich werde hierzu, nach der oben gemachten Bemerkung, 3 Notenzeilen nehmen, von welchen die mittelste den *C. F.*, die unterste den *unversetzten Contrapunkt*, die oberste aber dessen *Versetzung in die Duodecime* erhalten soll, indem auf diese Weise der Lernende die durch diese contrapunktische Versetzung nothwendig werdenden *Abänderungen der tonleitermässigen Stufenhöhe* am leichtesten einsehen kann, z. B.

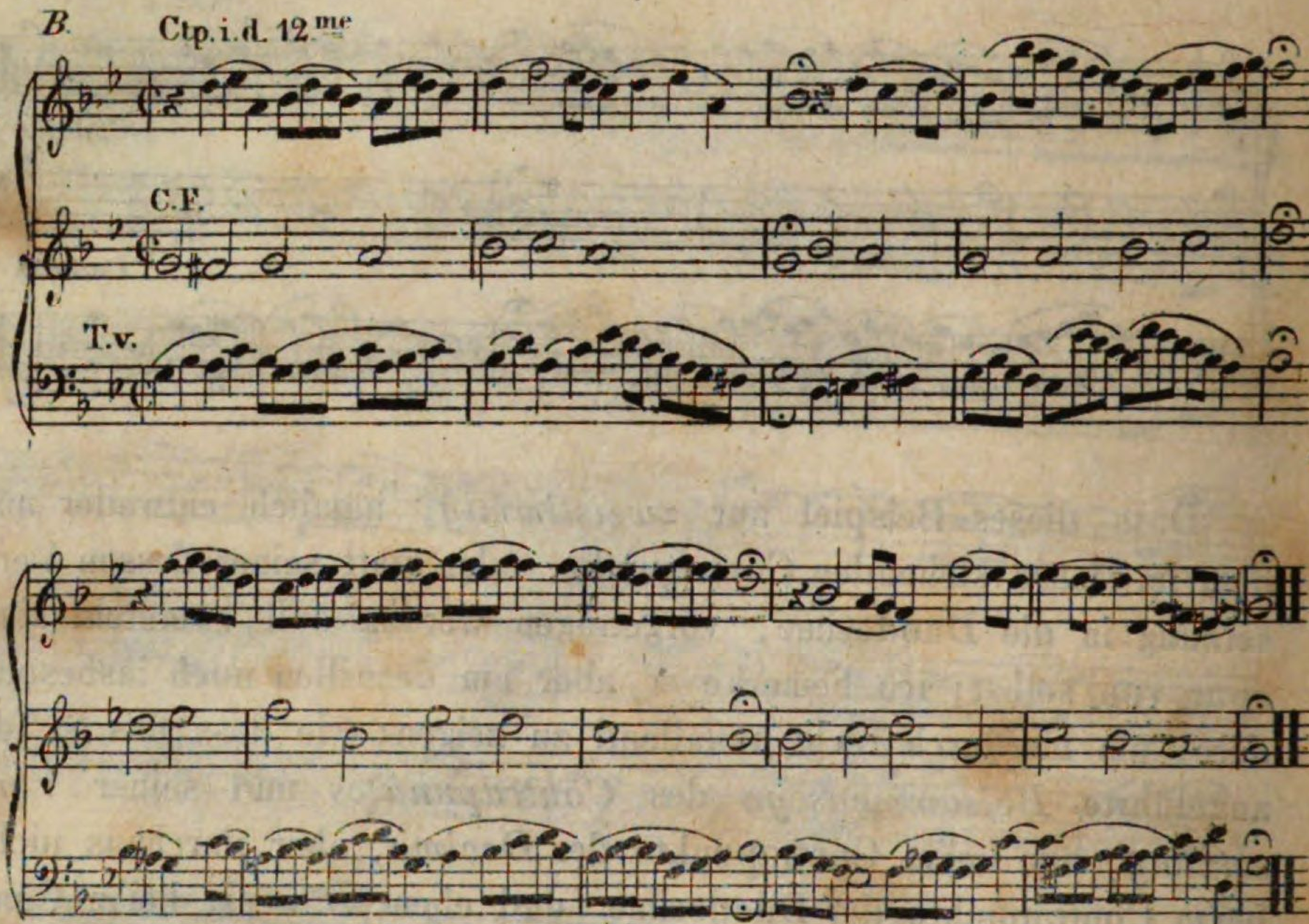




Dass dieses Beispiel nur *zweistimmig*, nämlich entweder mit dem im Basse stehenden Contrapunkt, oder statt seiner dessen Versetzung in die Duodecime, vorgetragen werden soll, versteht sich zwar von selbst; ich bemerke es aber um deswillen noch insbesondere, um hierdurch recht auffallend zu zeigen: wie dass das §. 74. angeführte *Beisammenseyn* des *Contrapunktes* und seiner *Versetzung*, nur bei'm Contrapunkte der *Decime*, aber durchaus nicht bei'm Contrapunkte der Duodecime (und eben so wenig bei'm Contrapunkte der Octave) Statt finden darf. —

Ich will es nunmehr auch noch versuchen, eine dritte Stimme, sowohl zu dem *unversetzten Contrapunkte* als zu dessen *Versetzung in die Duodecime*, beizufügen, welche bei'm *unversetzten* Contrapunkte eine *Mittelstimme*, bei dessen *Versetzung* aber eine *Bassstimme* seyn soll, z. B. *A.* und *B.*



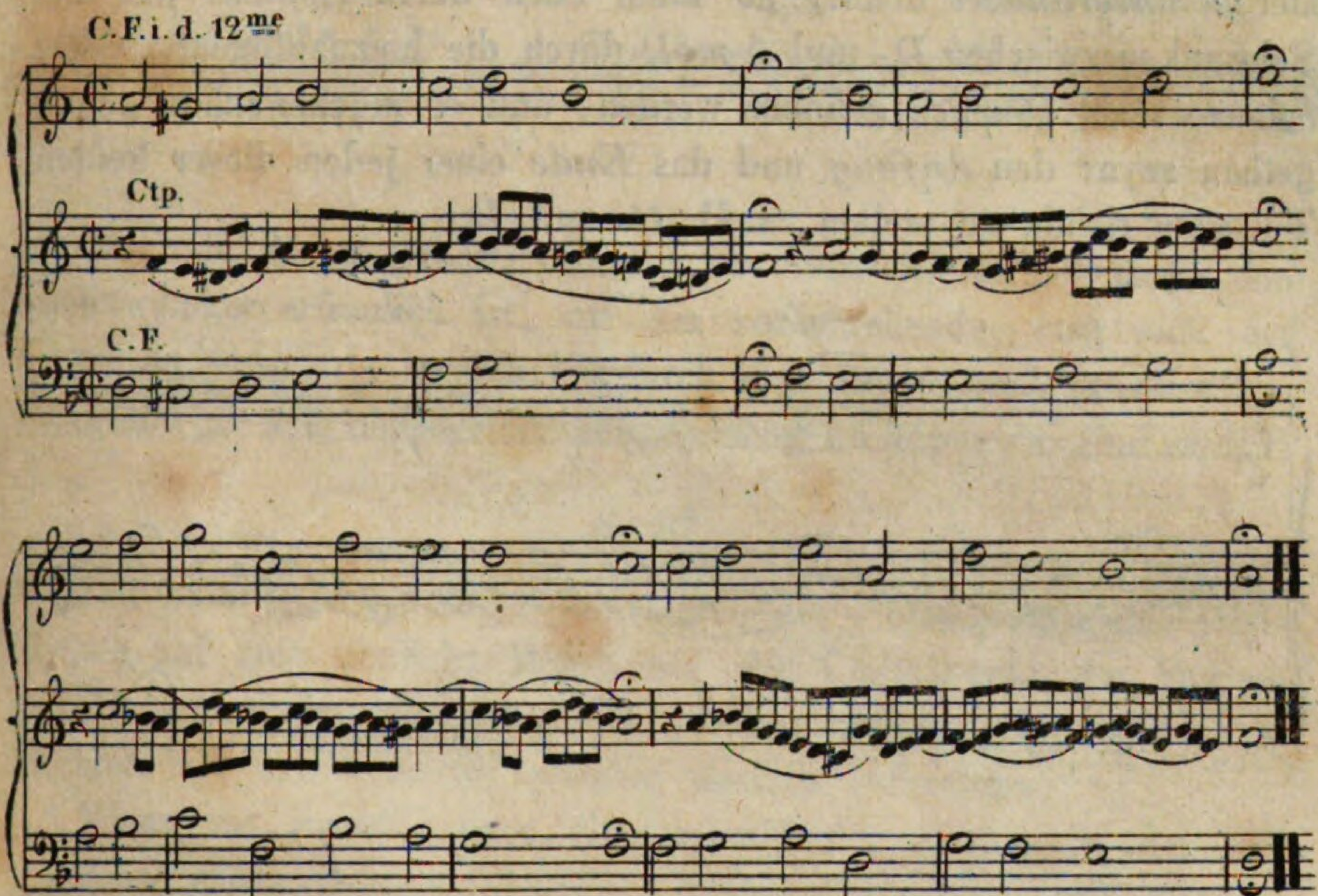


So schwierig nun auch dergleichen Arbeit, und dabei deren Resultat nicht einmal günstig ist, so erscheint sie dennoch als eine sehr nützliche Uebung in der Kunst der *Stimmführung*, und mag somit dem Lernenden zu seinen weiteren Uebungen dieser Art immerhin empfohlen bleiben.

§. 81.

In der vorhergehenden Choralbearbeitung ist es der *Contrapunkt*, welcher in die Duodecime versetzt worden ist, und dessen *Tonfolge*, in Beziehung zu der *tonleitermässigen* Stufengrösse der Intervalle, nach der bereits erwähnten Bemerkung des 78. §'s, *verändert* werden musste. Wenn man aber den *cantus firmus* einer Versetzung in die Duodecime unterwerfen will, und wenn derselbe, so wie im gegenwärtigen Falle, eine Choralmelodie ist, *so muss diese ganz der Tonart der Quinte gemäss notirt werden*, und da nunmehr der *Contrapunkt* unverändert bleiben, sich dabei aber sowohl zu der *einen* wie zu der *andern Tonart harmonisch richtig* verhalten soll, so muss *er selbst* gewissermassen *tonartlos* seyn, da er unmöglich in der Art abgefasst erscheinen kann: *dass er die einer jeden dieser beiden Tonarten eigenthümliche Tonführung enthalte.*

Ich will nun nachstehend dieselbe Choralmelodie, zuerst im Bass in der Tonart *D moll*, und dann im Diskant in der Tonart *A moll* notiren, und einen solchen Contrapunkt dazu zu setzen suchen, welcher sich *beiden Tonarten* anpassen lässt, also, wie gesagt, an sich selbst eigentlich *tonartlos* ist, z. B.



Die *Tonführung* vorstehenden in der mittelsten Stimmzeile notirten Contrapunktes, schwankt zwischen *D*- und *A moll*, neigt sich jedoch mehr nach ersterer Tonart, ist am *Schlusse* aber ganz *tonartlos*, und müsste auf die eine oder die andere der nachstehenden beiden Arten umgeändert werden, wenn man den Schluss nach *D*- oder *A moll* führen wollte, z. B.



Auch hier will ich es versuchen, bei *unverändert* bleibendem Contrapunkte sowohl zu dem unversetzten *C. F.* in *D moll*, als

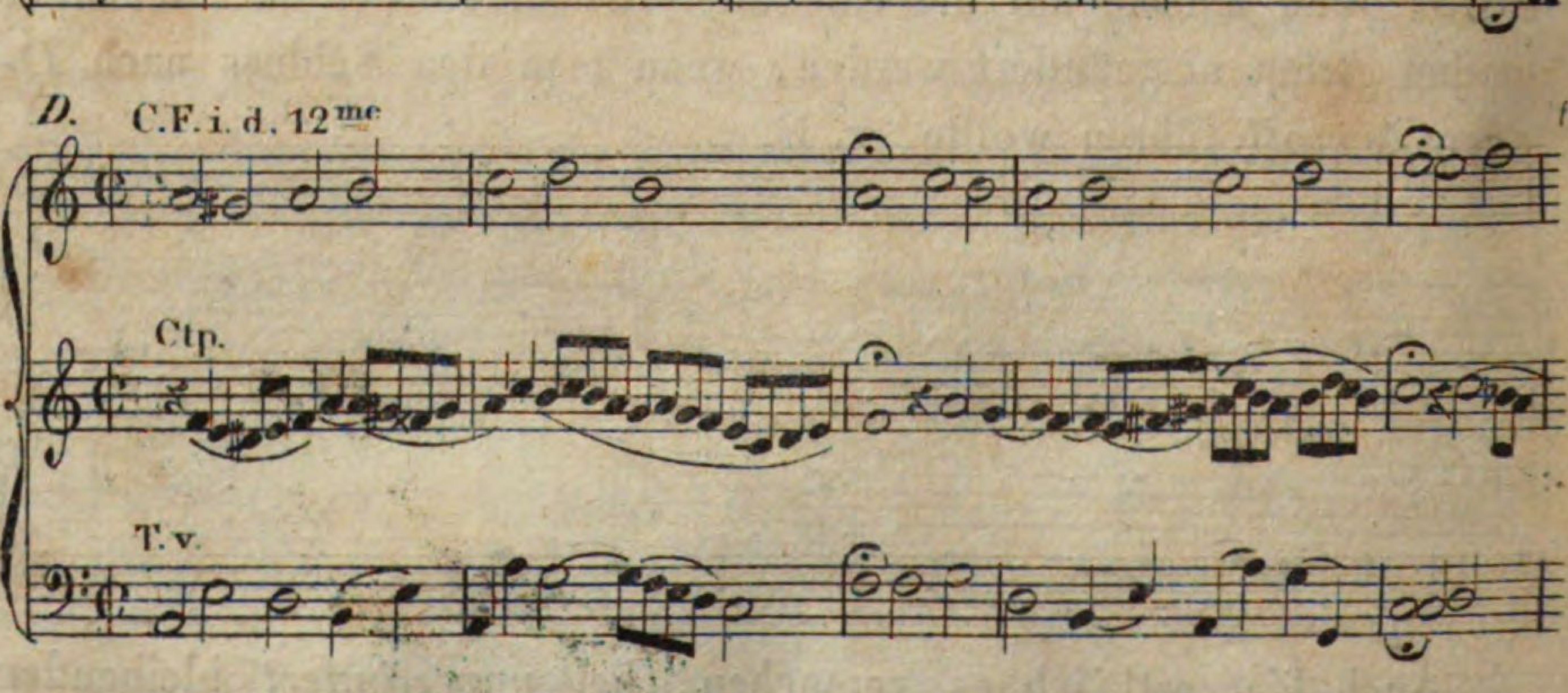
zu dessen Versetzung in *A moll*, noch eine *dritte Stimme* hinzuzufügen, welche bei dem im Basse stehenden *C. F.* eine Oberstimme, und bei dem im Diskant stehenden *C. F.* eine Bassstimme seyn soll. —

Da, wie gesagt, die schon vorhandene *contrapunktirende Stimme* hierbei *unverändert* bleibt, so kann auch deren Einfluss auf das Schwanken zwischen *D*- und *A moll* durch die hinzuzufügende dritte Stimme nicht gänzlich gehoben werden, und es möchte schon genug gethan seyn: den *Anfang* und das *Ende* einer jeden dieser beiden Tonarten richtig zu stellen, z. B. *C.* und *D.*

C.



D.





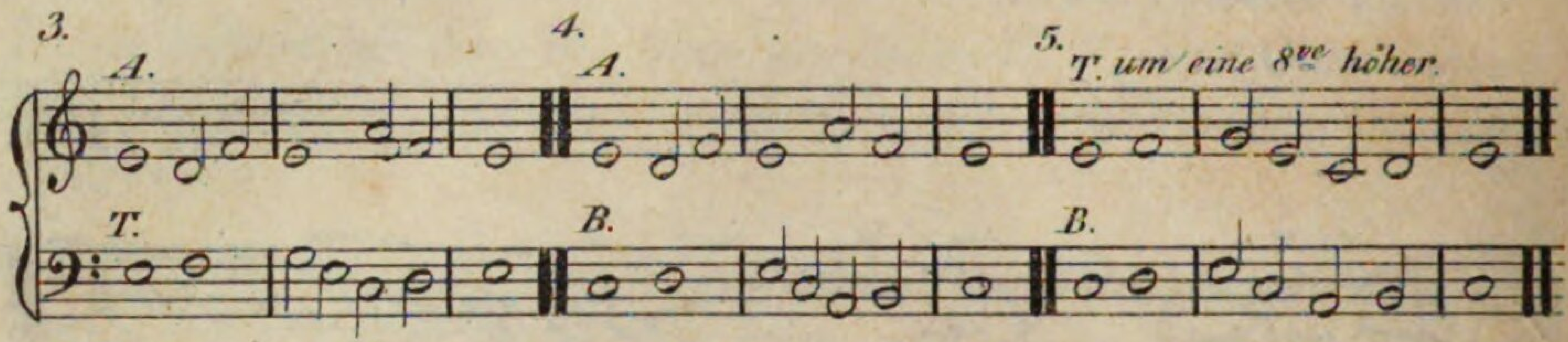
Auch in dieser Arbeit, obgleich sie noch schwieriger und dabei noch weniger erfreulich ist, als die vorhergehende, mag sich der Lernende üben, da er sich hierdurch eine immer noch grössere Gewandtheit in der Kunst der Stimmführung zu eigen machen wird.

§. 82.

Ich habe §. 78. gesagt: dass auch der Contrapunkt der Duodecime auf eine ähnliche Weise wie der Contrapunkt der Decime nur als eine besondere Art des Contrapunktes der Octave zu betrachten ist, und bemerke nunmehr desfalls Folgendes:

Wenn ein zweistimmiger Contrapunkt der Octave in der Art abgefasst wird, dass man seiner Oberstimme noch ihre Unterterz, und seiner Unterstimme deren Oberterz *fortwährend* beifügen, und einen solchen Satz hierdurch *dreistimmig*, und wenn beide Stimmen mit diesen ihren genannten Terzen *gleichzeitig fortschreiten* können, *vierstimmig* machen und zugleich auf die §. 74. bemerkte Art zu einem Contrapunkte der Decime benutzen kann, so kann man ihn im letzten Falle (wenn nämlich *beide* Terzen *gleichzeitig fortschreiten* können) auch noch zu einem Contrapunkte der Duodecime benutzen, *indem sich diese beiden hinzugefügten Terzen, wenn man sie umkehrt, als im Contrapunkte der Duodecime zu einander stehend verhalten, und zugleich den Beweis liefern: dass sich auch die Oberstimme und der Bass in diesen letzteren Contrapunkt versetzen lassen*, wie das alles aus nachstehendem Beispiel hoffentlich ganz deutlich hervorgehen wird.

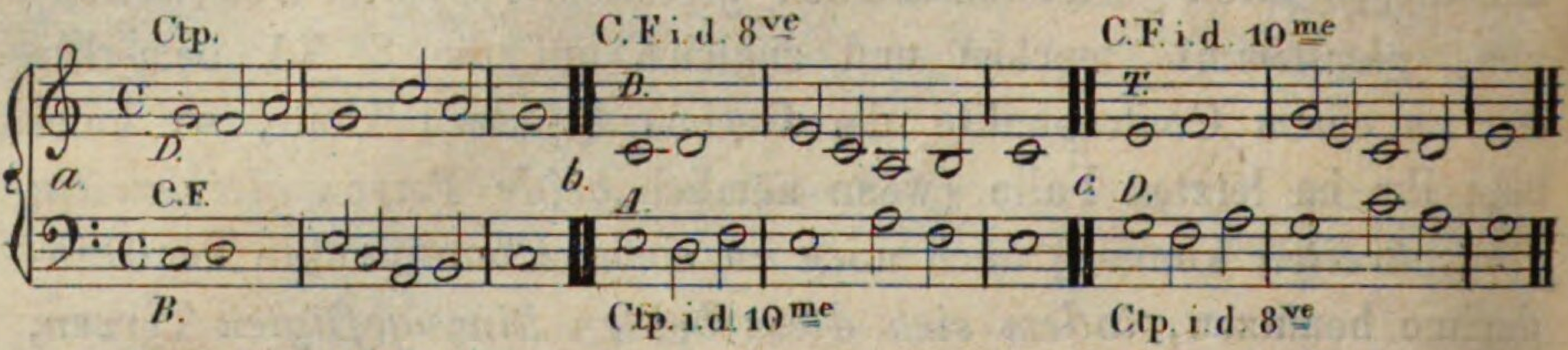




Bei 1. steht nun ein solcher zweistimmige Satz, (dessen beide Stimmen ich als Diskant und Bass überschreiben will,) welcher bei 2. mit Hinzufügung seiner beiden Terzen, (welche ich als Alt und Tenor bezeichnen will,) vierstimmig notirt erscheint; bei 3. stehen nun diese beiden Terzen für sich allein, und bei 4. steht die hinzugefügte Terz der Oberstimme gegen den Bass, so wie bei 5. der Bass nebst seiner um eine Octave hinauf gerückten Terz zu sehen ist. —

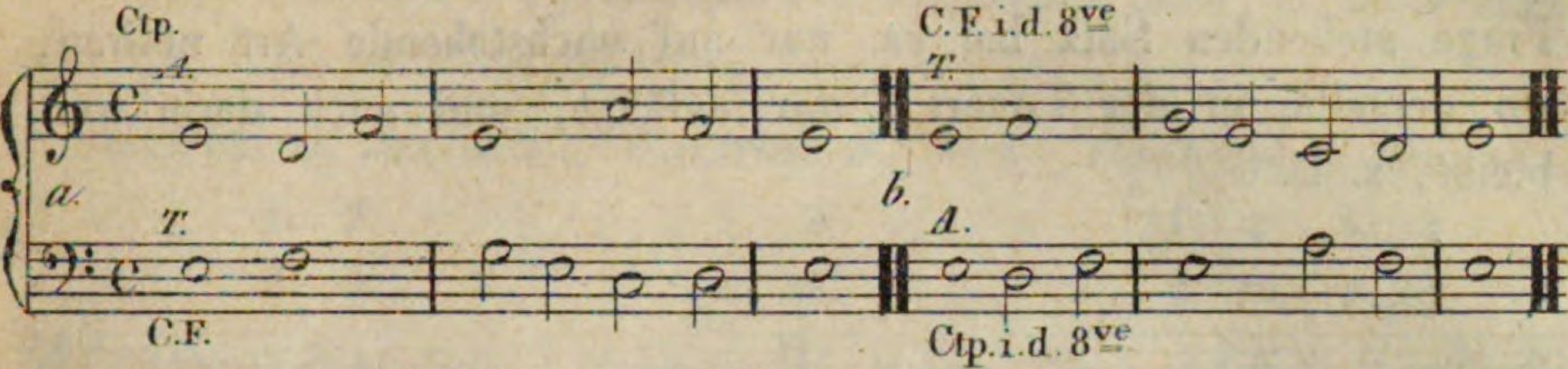
Da dieser Satz die Grenze zweier Octaven überschreitet, so muss bei der Versetzung der einen Stimme in die *Decime* oder *Duodecime*, die andere Stimme zugleich *um eine Octave hinauf oder herunter rücken*, wie dies §. 65. Abtheilung *b.* bereits bemerkt worden ist.

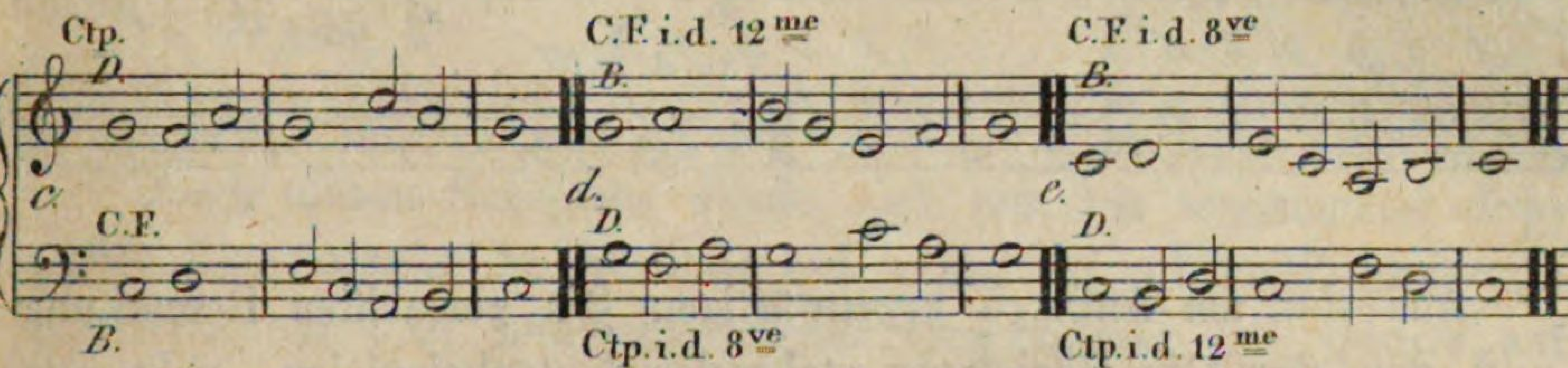
Der Contrapunkt der Decime ergibt sich nun dadurch: dass man entweder den Alt um eine Octave herunter und den Bass um eine Octave hinauf rückt, oder dass man den Tenor um eine Octave hinauf und den Diskant um eine Octave herunter setzt *), z. B.



Wenn man nun die beiden *Mittelstimmen*, so wie solche oben unter Nr. 3. notirt stehen, *umkehrt* (nämlich die untere um eine Octave hinauf und die obere um eine Octave herunter setzt), so stehen beide genau in demjenigen Verhältniss zu einander, in welches entweder der Bass um eine Duodecime aufwärts zum Diskant, oder der Diskant um eine Duodecime abwärts zum Basse tritt, z. B.

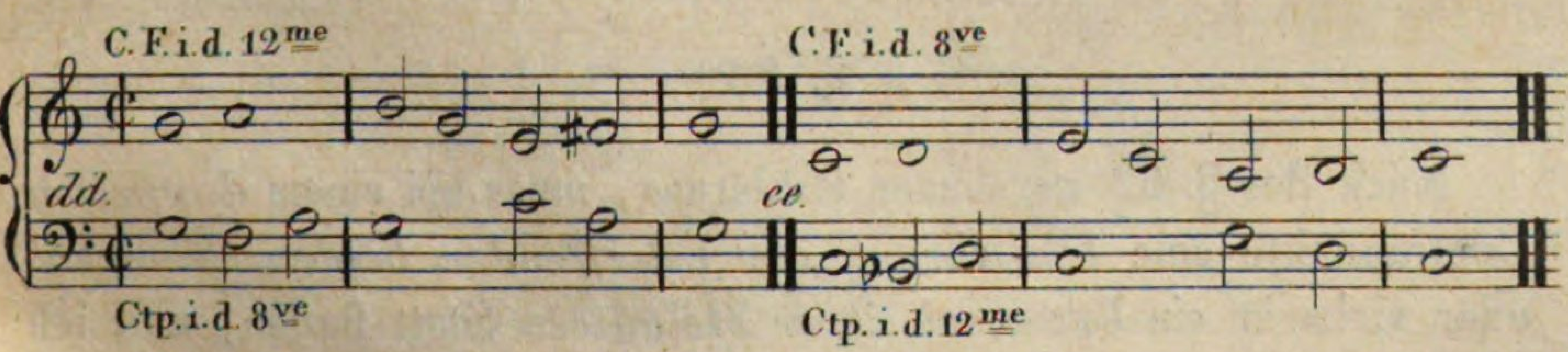
*) Ich habe hier für eine jede der 4 Stimmen den *alten Namen* beibehalten, gleichviel ob sie um eine Octave oder Duodecime höher oder tiefer versetzt erscheinen.





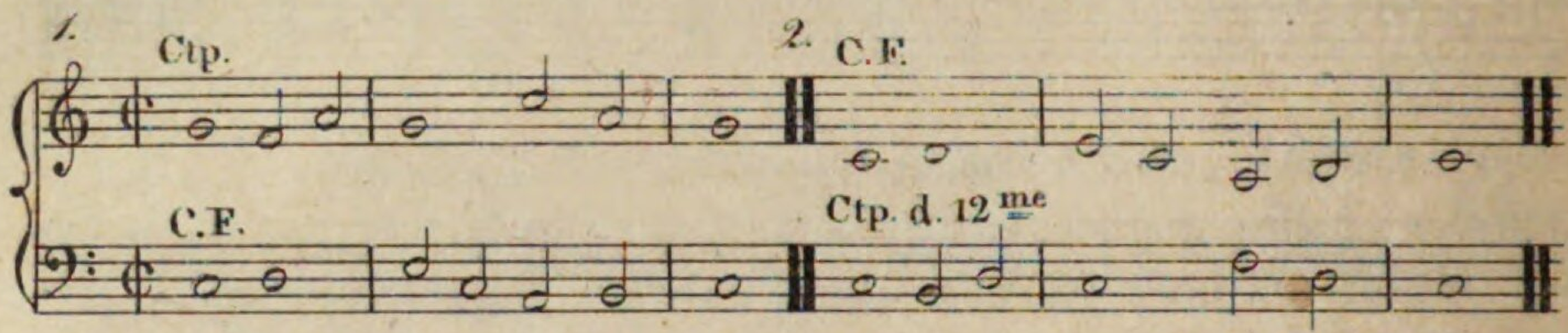
Bei *a.* stehen die beiden Mittelstimmen in ihrer ursprünglichen Gestalt als hinzugefügte Terzen; bei *b.* stehen solche im Contrapunkte der Octave und dadurch in demjenigen Verhältniss unter sich, in welchem der ursprüngliche *C. F.* und Contrapunkt (so wie diese beiden Partieen hier bei *c.* oder oben bei **1.** notirt stehen) nunmehr bei *d.* und *e.* im Contrapunkte der Duodecime erscheinen.

Wenn man aber diese *Versetzung in die Duodecime* nach der *tonleitermässigen Stufenordnung der Ober- und Unterquinte* abfasst, ohne zugleich dieselbe Umänderung mit den betreffenden Stufen der *andern Stimme* vorzunehmen, wie z. B. im nachstehenden Satze, woselbst bei *dd.* der *C. F.* in *G dur*, dessen Contrapunkt aber in *C dur*, und bei *ee.* der *C. F.* in *C dur*, dessen Contrapunkt aber in *F dur* steht, z. B.



so zeigt sich hierdurch das *Fehlerhafte* dieses Verfahrens ganz augenscheinlich; so wie man denn auch hierin die Veranlassung der so modulationswidrigen Erniedrigung der Untersecunde der Durtonleiter erblicken möchte, deren ich §. 273. *pag.* 317. und §. 296. *pag.* 362. des 1. Bandes, in dieser Beziehung, Erwähnung gethan habe. —

Nach der Anmerkung zum 76. §. kann man aber den hier in Frage stehenden Satz bei *ee.* nur auf nachstehende Art notiren, wo derselbe in der Tonart *C dur* anfängt, und auch darin verbleibt, z. B.



Aus der am Anfange gegenwärtigen §'s gemachten Bemerkung und den damit in Beziehung stehenden Notenbeispielen, geht nun wohl ganz klar hervor: wie dass ein auf die bemerkte Art notirter Contrapunkt der Octave, zugleich einen Contrapunkt der Decime und Duodecime in sich schliesst, und dass in diesem Falle letztere beide nur als eine *besondere Anwendung des ersteren* zu betrachten sind.

Vierter Abschnitt

des dritten Capitels.

Vom vermeintlichen doppelten Contrapunkte der Secunde, Terz, Quarte etc.

§. 83.

Nach der §. 62. gegebenen Erklärung, muss bei einem *doppelten* Contrapunkte eine *Umkehrung der betreffenden beiden Stimmen*, oder vielmehr ein *Umtausch ihrer Melodieen* Statt finden, und ich habe in den vorhergehenden Abschnitten gegenwärtigen Capitels gezeigt, wie dieses Verfahren bei'm doppelten Contrapunkte der Octave, der Decime und Duodecime zu behandeln ist.

Wenn man nun einen doppelten Contrapunkt der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime annehmen und ähnliche Schemata für diese Contrapunkte aufstellen wollte, wie ich deren für

die oben genannten 3 Contrapunkte mitgetheilt habe *), so würden sie wie folgt aussehen müssen:

Contrap. d. Secunde.	*Contrap. d. Terz.*	*Contrap. d. Quarte.*
1. 2.	1. 2. 3.	1. 2. 3. 4.
2. 1.	3. 2. 1.	4. 3. 2. 1.
Contrap. d. Quinte.	*Contrap. d. Sexte.*	*Contrap. d. Septime.*
1. 2. 3. 4. 5.	1. 2. 3. 4. 5. 6.	1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
5. 4. 3. 2. 1.	6. 5. 4. 3. 2. 1.	7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Nach diesen Schemata würde sich nun ein sogenannter doppelter Contrapunkt der Secunde auf *zwei*, ein solcher Contrapunkt der Terz auf *drei* und ein solcher Contrapunkt der Quarte auf *vier Noten* beschränken müssen, und dass bei *solchen* Versetzungen nichts gescheutes herauskommen könnte, ist leicht einzusehen.

Einige Tonlehrer (z. B. *Marpurg* im 1. Theile seiner *Abhandlung von der Fuge*) fügen den oben genannten Contrapunkten zugleich ihre *Octave* bei, und benennen sie demnach auf folgende Art:

Contrapunkt der None oder der Secunde,
" " Decime oder der Terz,
" " Undecime oder der Quarte,
" " Duodecime oder der Quinte,
" " Terzdecime oder der Sexte,
" " *Decima-Quarta* oder der Septime.

Auch dehnen sie die desfallsigen Schemata bis zu dieser Octave aus, so wie ich solche, jedoch mit Auslassung der bereits angeführten Schemata des Contrapunktes der Decime und Duodecime, hier aufstelle:

Contrapunkt der None.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Contrapunkt der Undecime.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

*) Da ich, wie ich jetzt erst bemerke, das Schema für die Intervallen-Versetzung bei'm doppelten Contrapunkte der Octave nur in *Noten* (*vide pag.* 120.) nicht aber auch in *Zahlen* aufgestellt habe, so will ich letzteres noch nachträglich thun, nämlich:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Contrapunkt der Terzdecime.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.
13.	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

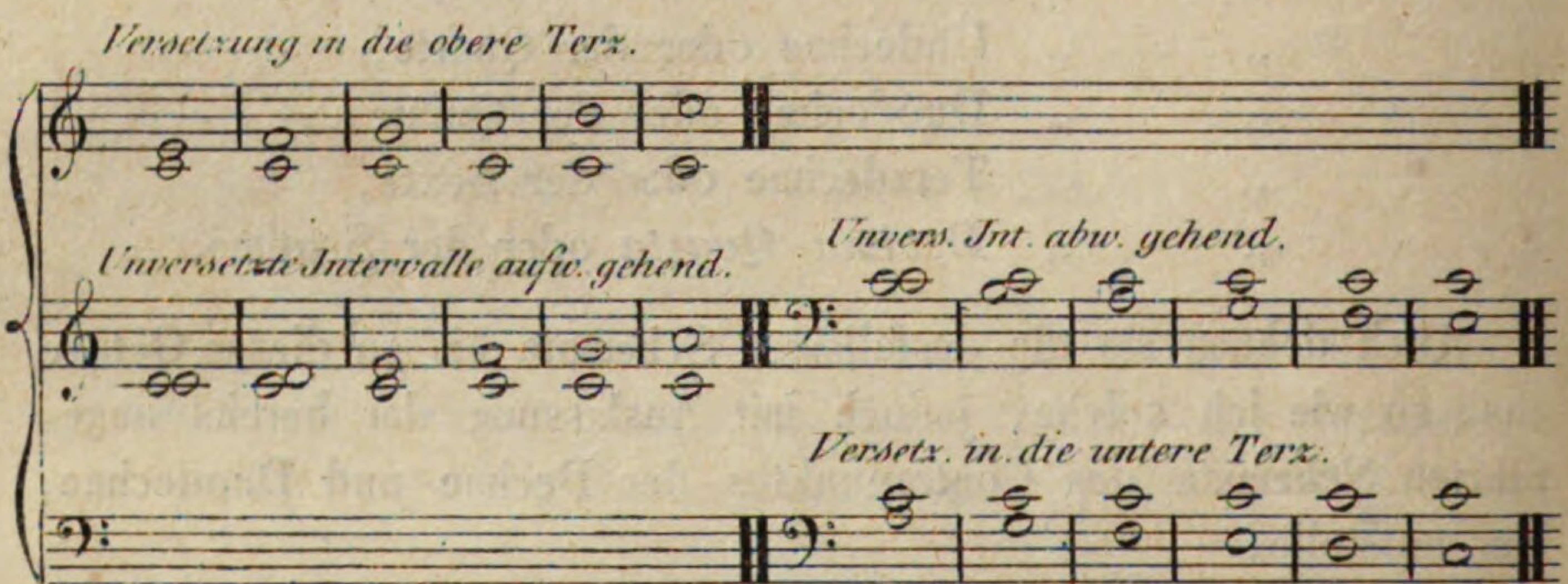
Contrapunkt der Decima-Quarta.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.
14.	13.	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Und hierauf beziehen sich denn auch die Vorschriften über die besondere Behandlung eines jeden dieser Contrapunkte.

§. 84.

Andere Tonlehrer (z. B. *Kirnberger* in der 2. Abth. d. 2. Bandes s. *Kunst des reinen Satzes*) betrachten den *Contrapunkt der Terz* als einen solchen Contrapunkt, dass hierbei die eine Stimme der andern um eine Terz näher rückt, und betrachten den *Contrapunkt der Sexte* als eine *Octaven-Umkehrung* des Contrapunktes der Terz, z. B.

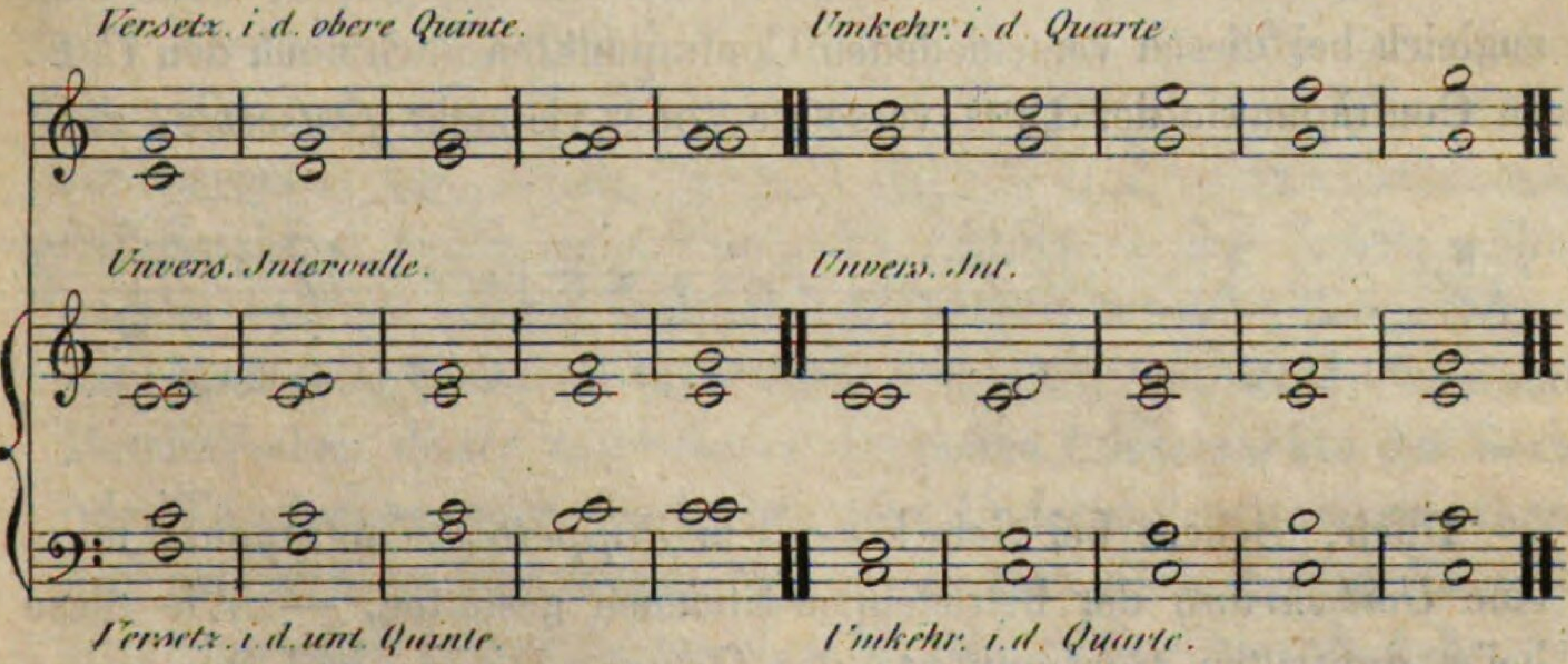




Den *Contrapunkt der Quinte* behandelt *Kirnberger* auf 2 verschiedene Arten; einmal so, dass die eine Stimme um eine Quinte hinauf oder herunter gerückt wird, z. B.



das anderemal aber so, dass eine wirkliche *Umkehrung* zwischen beiden Stimmen Statt findet, diese aber die 5. Stufe nicht übersteigt, und betrachtet zugleich den *Contrapunkt der Quarte* als eine Umkehrung dieses Contrapunktes der Quinte, z. B.



Auf letztere Art behandelt auch *P. M. Spiess* den Contrapunkt der Quinte (jedoch ohne seiner Umkehrung als Contrapunkt der Quarte zu erwähnen) und lässt ihn noch dem Contrapunkte der Octave vorhergehen. — *vide Spiess tract. mus. fol.* 114.

§. 85.

Kirnberger erwähnt auch eines Contrapunktes der *Septime*, der *Secunde* und der *None*, und theilt folgende Sätze als desfallsige Beispiele mit:



Ein *C. F. dieser Art* verdient allerdings das Prädicat *fest*, und man könnte auf eine *gleiche Weise* sämmtliche Contrapunkte von der Secunde bis zur Octave *sehr bequem* abfassen, z. B.



und welche *Kunst* würde sich nicht dann erst offenbaren, wenn man zugleich bei diesen verschiedenen Contrapunkten auch noch den *C. F.* im Contrapunkte der 12me versetzte, oder vielmehr *festsetzte*, z. B.



Doch, Scherz bei Seite! — Ein *doppelter* Contrapunkt muss eine *Umkehrung* der betreffenden Stimmen gestatten. — Wie diese bei'm doppelten Contrapunkte der Octave, Decime und Duodecime Statt finden kann, habe ich in den vorhergehenden Abschnitten dieses Capitels gezeigt; so auch: dass die beiden letzteren Contrapunkte nur als eine besondere Anwendung des ersteren betrachtet werden können. —

Unterwirft man nun die Intervalle dieser beiden letzteren Contrapunkte noch einer besonderen Umkehrung unter sich, so darf man dieses bekannte Resultat der Intervallen-Umkehrung nicht als einen *besonderen Contrapunkt*, sondern nur als eine *ausgedehntere Anwendung eines und desselben Contrapunktes* betrachten, z. B.



Der zweistimmige Satz *a.* steht bei *b.* im Contrapunkt der Octave, bei *c.* **1.** im Contrapunkt der Decime und bei *d.* **1.** im Contrapunkt der Duodecime. Dadurch nun, dass der Satz *c.* **1.** bei *c.* **2.** in der *Umkehrung* erscheint, hat man sich verleiten lassen, ihn als eine besondere Versetzung des Satzes *a.* zu betrachten, und als einen *Contrapunkt der Sexte*, oder deren Octave *der Terzdecime* zu benennen; und ebenso hat man die bei *d.* **2.** notirte Umkehrung des Satzes *d.* **1.** als eine besondere Versetzung des Satzes *a.* betrachtet und als einen *Contrapunkt der Quarte*, oder deren Octave *der Undecime* benannt; und hieraus möchte nun wohl die wahre Beschaffenheit dieser sogenannten doppelten Contrapunkte der Sexte oder Terzdecime, und der Quarte oder Undecime sattsam zu erkennen und sich zu überzeugen seyn: dass man diese beiden *Pseudo-Contrapunkte* keinen *besonderen* Regeln zu unterwerfen habe. —

Was nun den eigentlichen *Contrapunkt der Terz* betrifft, so darf man *einen in Terzen fortschreitenden, oder auf eine Terzenfortschreitung gegründeten Contrapunkt*, darum noch nicht als *einen doppelten Contrapunkt der Terz* betrachten und benennen; und eben so wenig darf man dies mit dem *um eine Octave näher gerückten Contrapunkt der Decime.* —

Den *Contrapunkt der Quinte*, wenn man ihn nicht ebenfalls als einen *um eine Octave n ä h e r gerückten Contrapunkt der Duodecime* betrachten will, kann man auf die bereits erwähnte Art als einen den Umfang einer Quinte nicht übersteigenden doppelten Contrapunkt behandeln, wobei man sich jedoch nur des §. **79.** erwähn-

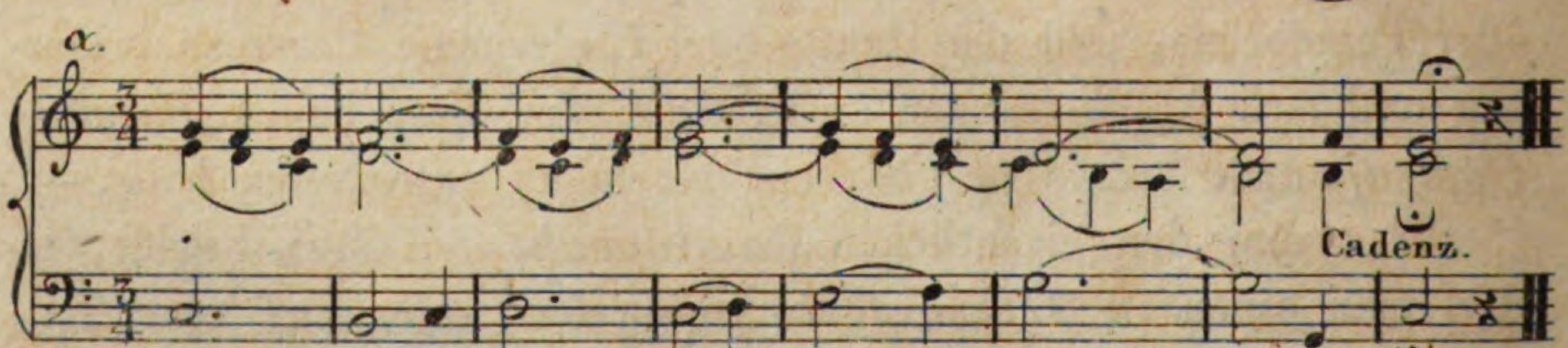
ten Terzenganges, sammt den dabei anzubringenden Retardationen, bedienen kann, worin indessen allerdings auch die Hauptanwendung des doppelten Contrapunktes der Duodecime selbst besteht.

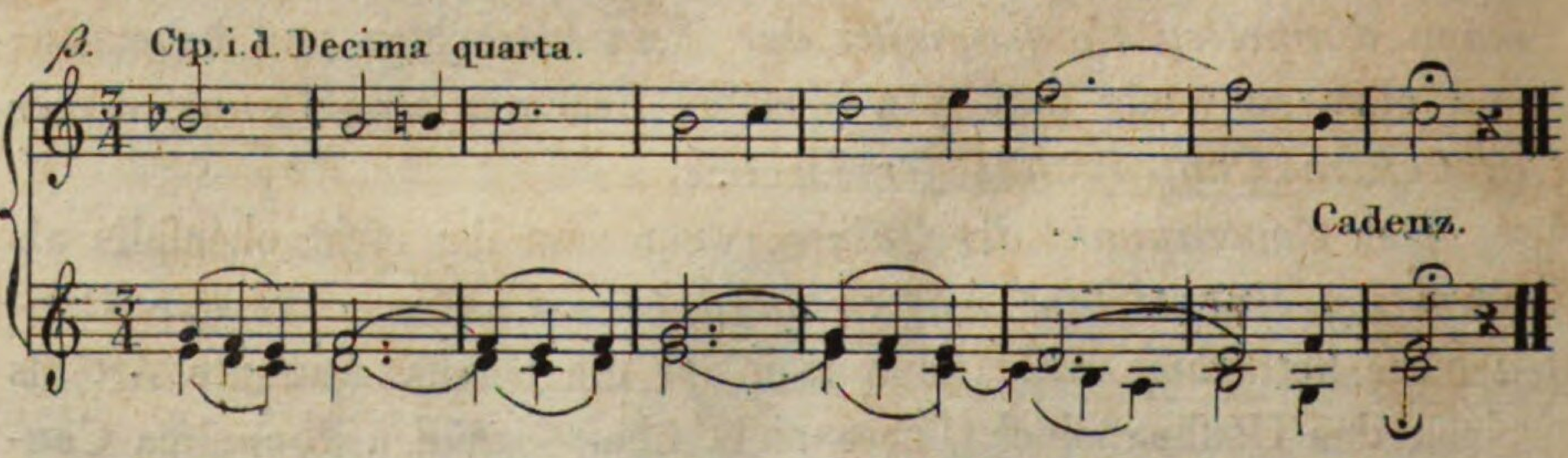
§. 86.

Was nun die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit eines Contrapunktes der *Septime*, oder deren Octave der *Decima-Quarta*, so wie eines Contrapunktes der *None* betrifft, so bemerke ich desfalls Folgendes:

In so fern sich das harmonische Verhältniss der 3 Contrapunkte der 8ve, 10me und 12me auf den ◺ gründen lässt, könnte man auch den □ zur Anwendung eines Contrapunktes der Septime benutzen, und da bei dieser Septimen-Versetzung ein ◺ wiederum als ◺ oder als □, und ein □ als ◺ behandelt werden kann, so könnte man hierbei den *Harmoniewechsel* auf diese beiden Accorde beschränken, und bei einer *dreistimmigen* Behandlung eines solchen Satzes die *beiden unversetzten Stimmen* meistens in *Terzen* gehen lassen, z. B.



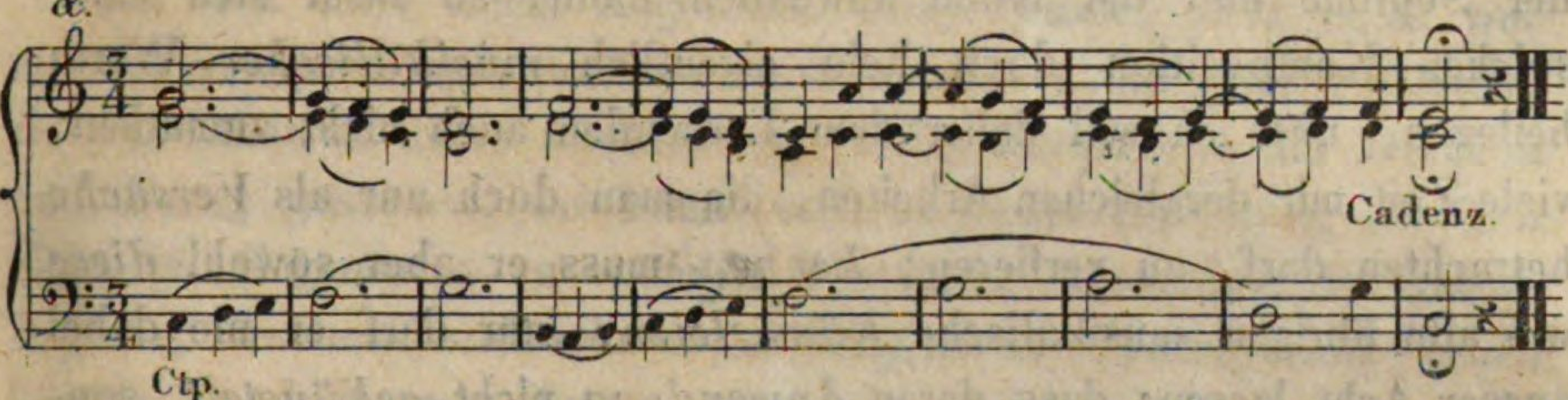




Da sowohl im letzten als im vorletzten Beispiele die Prime im Basse abwärts gehend erscheint, so habe ich bei ihrer Versetzung die *kleine* Septime, oder deren Octave genommen, da diese eine bessere Fortschreitung macht, als die tonleitermässige *grosse* Septime gemacht haben würde. —

Wenn aber diese Prime *aufwärts* geht, so nimmt man bei ihrer *Versetzung* die tonleitermässige Septime, z. B.

α.

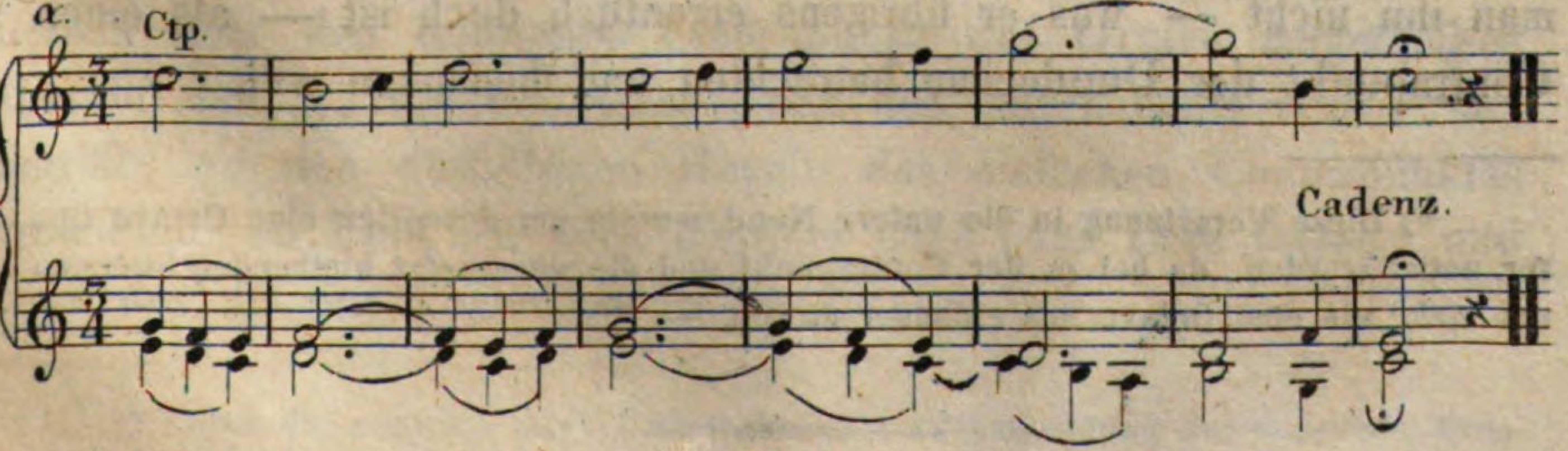


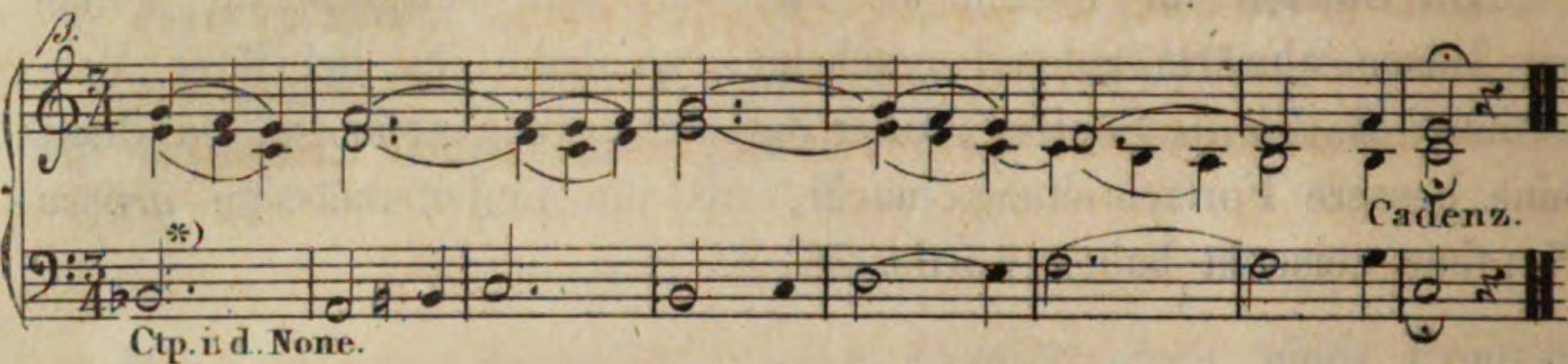
β.



Wenn nun ein Contrapunkt der Septime noch eine *Umkehrung* seiner Stimmen gestattet, und man mit der *Umkehrung* des *ersten* Satzes den Anfang macht, so zeigt sich der bisherige Contrapunkt der Septime auch als ein Contrapunkt der *None;* z. B. das nunmehr auf diese Weise behandelte vorletzte Exempel:

α.





Wenn man nun auch auf die angeführte Art einen Contrapunkt der Septime und der None anwenden kann, so lässt sich einer solchen Komposition doch kein eigentlich *musikalischer* Werth beilegen, und ich will daher dem Lernenden auch nicht zumuthen, viele Zeit mit dergleichen Arbeiten, die man doch nur als *Versuche* betrachten darf, zu verlieren; *kennen* muss er aber sowohl *diese* wie alle übrigen musikalische *Künsteleien;* nur darf er nie dabei ausser Acht lassen: dass deren *Anwendung* nicht *gekünstelt*, sondern vielmehr so *natürlich* erscheine, dass man sie ohne besondere Aufmerksamkeit gar nicht einmal gewahr werde. —

§. 87.

Ich hoffe, dass meine Leser nunmehr im Stande seyn werden, die Schicklichkeit oder Unschicklichkeit eines anzunehmenden doppelten Contrapunktes der Secunde, Terz, Quarte, Sexte, Septime und None zu beurtheilen.

Da indessen ein Contrapunkt, welcher eine fortwährende Begleitung seiner oberen oder unteren Terz gestattet, bei der Verfertigung eines *Canons* nothwendig werden kann, so könnte man ihm auch einen dieser Absicht entsprechenden Namen geben, und ihn z. B. *Terzen-Contrapunkt* nennen; dagegen könnte man einen Contrapunkt, welcher seinen *C. F.* nicht über- oder untersteiget, sondern ihm nur um eine Quinte näher rückt, oder sich um so viel noch weiter von ihm entfernt, einen *Quint-Contrapunkt nennen,* wenn man ihn nicht — was er übrigens eigentlich doch ist — als einen Contrapunkt der Duodecime betrachten und benennen will.

*) Diese Versetzung in die untere None musste um deswillen eine Octave tiefer notirt werden, da bei *α.* der Contrapunkt und die *unversetzt* bleibenden Stimmen um *mehr* als eine Octave aus einander stehen. —

Viertes Capitel.

Vom 3-, 4- und mehrfach doppelten Contrapunkte.

Einleitung.

§. 88.

Da man unter einem *einfachen Contrapunkt* nicht einen *nur einmal vorhandenen*, sondern einen *solchen Contrapunkt* versteht, dessen Stimmen keine *Umkehrung* (keine *Versetzung* als *Diskant* und *Bass*) gestatten, so kann auch in dieser Beziehung *einfach* nicht im Gegensatze zu *mehrfach* stehen, ausserdem es keinen 2-, 3-, 4- *und mehrstimmigen einfachen Contrapunkt* geben könnte; und da man ferner unter einem *doppelten Contrapunkt* keinen *zweifachen*, oder *zweimal vorhandenen*, sondern einen *solchen Contrapunkt* versteht, dessen Stimmen nunmehr die fragliche *Umkehrung zwischen Diskant und Bass* gestatten, so nenne ich auch einen solchen mehr als zweistimmigen Contrapunkt einen so *vielfach doppelten Contrapunkt*, als derselbe *Stimmen* enthält, welche der erwähnten *Umkehrung* unterworfen werden können. —

Ich nenne daher einen Contrapunkt, wobei 3, 4 und mehr Stimmen unter sich *versetzt* werden können, und welcher also stets ein *doppelter Contrapunkt* ist, einen 3-, 4- *und mehrfach doppelten Contrapunkt*, welche Benennung, in Beziehung zu den angeführten Umständen, mir passender erscheint, als diejenige eines *drey-* und *vier-doppelten*, oder eines *drey-* und *vierfachen Contrapunktes*.

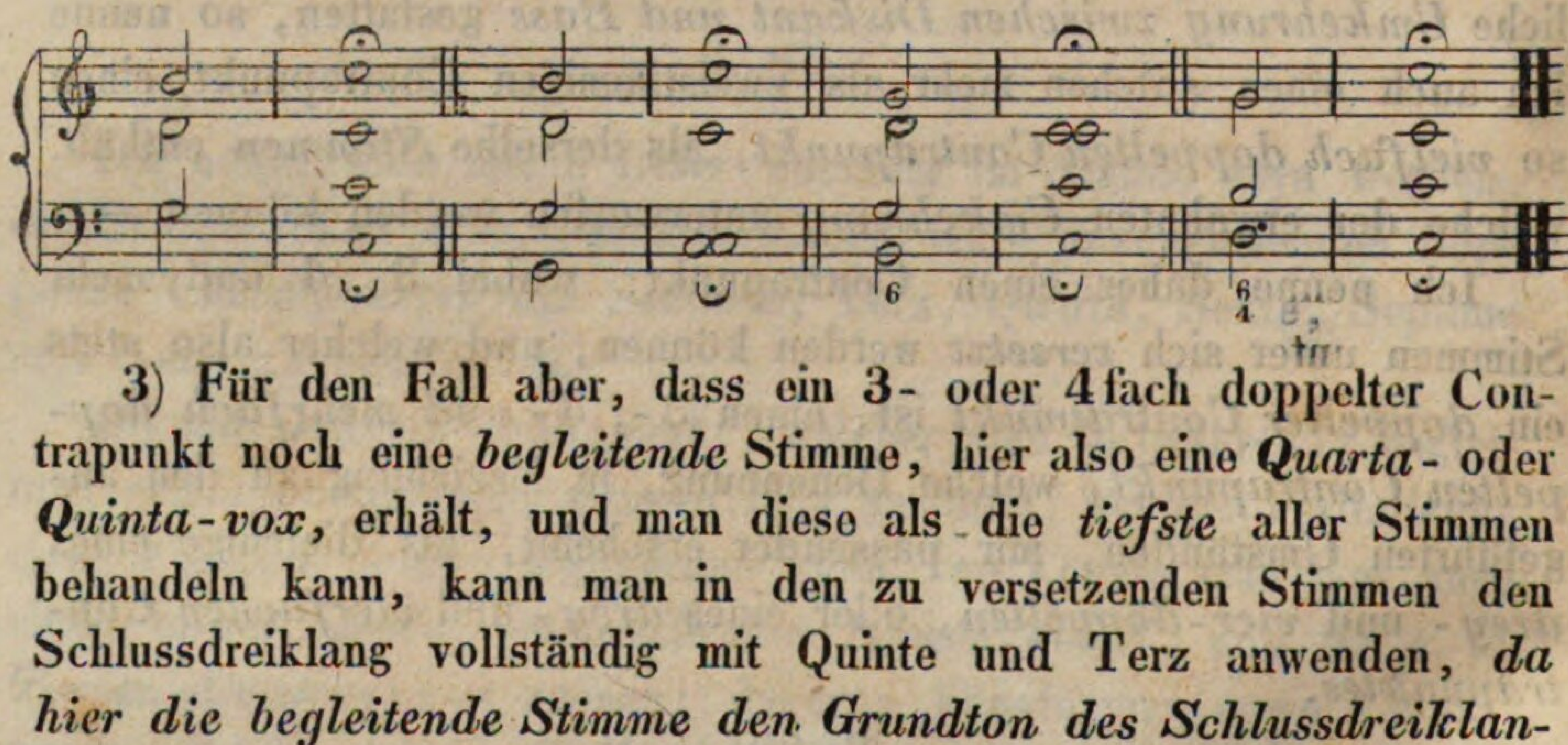
§. 89.

Da die Vorschrift, welche die Verfertigung eines 3- und 4fach doppelten Contrapunktes erfordert, in derselben Beziehung zu den bereits über den doppelten Contrapunkt der Octave mitgetheilten Regeln steht *), wie sich diese, was den sogenannten reinen Satz betrifft, zu den desfallsigen Regeln des einfachen Contrapunktes verhalten, so kann ich mich hierüber auch ganz kurz fassen, und habe desfalls nur Folgendes zu bemerken:

*) Ueber die zugleich hierbei Statt findende Mitanwendung des doppelten Contrapunktes der Decime und Duodecime, werde ich mich weiter unten aussprechen.

1) Wenn ein 3- oder 4fach doppelter Contrapunkt *) auch aus nicht mehr als 3 oder 4 Stimmen besteht, so müssen *sämmtliche Stimmen* entweder nach den Regeln des doppelten Contrapunktes der Octave, oder, nach Umständen, auch nach den Regeln des doppelten Contrapunktes der Decime und Duodecime, *unter sich versetzt* werden können; erscheint aber ein 3- oder 4fach doppelter Contrapunkt 4-, 5- und mehrstimmig, so werden seine überzähligen Stimmen nur als *begleitende Stimmen* betrachtet, und diese werden dann nur nach den Regeln des *einfachen Contrapunktes* behandelt. —

2) Für den Fall, dass *sämmtliche* Stimmen eines 3- oder 4fach doppelten Contrapunktes nach den Regeln des Contrapunktes der Octave behandelt werden sollen, muss der *Schlussdreiklang* ohne Quinte bleiben, wenn nicht die eine oder die andere Versetzung mit einem ⊾ schliessen soll **); wollte man auch den ⊾ als Schlussaccord vermeiden, so dürfte der Schlussdreiklang auch nicht einmal seine Terz besitzen, z. B.



3) Für den Fall aber, dass ein 3- oder 4fach doppelter Contrapunkt noch eine *begleitende* Stimme, hier also eine *Quarta*- oder *Quinta-vox*, erhält, und man diese als die *tiefste* aller Stimmen behandeln kann, kann man in den zu versetzenden Stimmen den Schlussdreiklang vollständig mit Quinte und Terz anwenden, *da hier die begleitende Stimme den Grundton des Schlussdreiklanges erhalten kann.* —

4) Bei den Mittelcadenzen kann aber, erforderlichen Falles, auch der ⊾ als Schlussaccord, und sogar der ⊾ als solcher erscheinen;

*) Ueber die Verfertigung eines 5- und 6fach doppelten Contrapunktes, werde ich am Schlusse gegenwärtigen Capitels das Nöthige mittheilen, was ich schon aus dem Grunde hier unterlassen muss, da alle bisherigen contrapunktischen Beispiele den vierstimmigen Satz nicht überstiegen haben. —

**) Wegen Unvollkommenheit der Cadenzen des doppelten Contrapunktes der Decime und Duodecime, würde bei einer Mitanwendung dieser Contrapunkte deren *Schlusscadenz* nach der §. 74. Abth. 6. in der Anmerkung (*pag.* 160.) erwähnten Art behandelt werden müssen.

da hier nicht allein ein vollkommener Ruhepunkt gar nicht eintreten, sondern sogar noch eine *Fortsetzung* des bis dahin geführten Satzes fühlbar werden soll, als wozu sich der ◺ noch besser als der ◺ eignen möchte *). —

Um nun die aufzustellenden Beispiele recht instruktiv abzufassen, will ich zu den Sätzen des 3- und 4fach doppelten Contrapunktes einige Choräle des 3- und 4stimmigen doppelten Contrapunktes nehmen, und die *begleitenden* Stimmen der letzteren so umändern, dass sie sich ebenfalls umkehren lassen, wobei freilich manchmal auch noch eine kleine Abänderung in der contrapunktirenden Stimme nothwendig werden kann, wie sich dieses im Verfolge zeigen wird. —

Erster Abschnitt

des vierten Capitels.

Regeln und Beispiele des dreifach doppelten Contrapunktes, wenn alle 3 Stimmen im Contrapunkte der Octave stehen.

§. 90.

Hierbei können nicht allein die 16 verschiedenen dreistimmigen Zusammensetzungen angewandt werden, wie ihrer §. 35. Erwähnung geschehen ist, sondern es kann auch bei einer jeden dieser Zusammensetzungen eine solche Abwechslung in der *Stellung* der 3 Stimmen Statt finden, dass bald die eine, bald die andere Stimme als *Oberstimme*, *Mittelstimme* oder *Unterstimme* benutzt wird, was nach folgendem Schema auf 6 verschiedene Arten geschehen kann

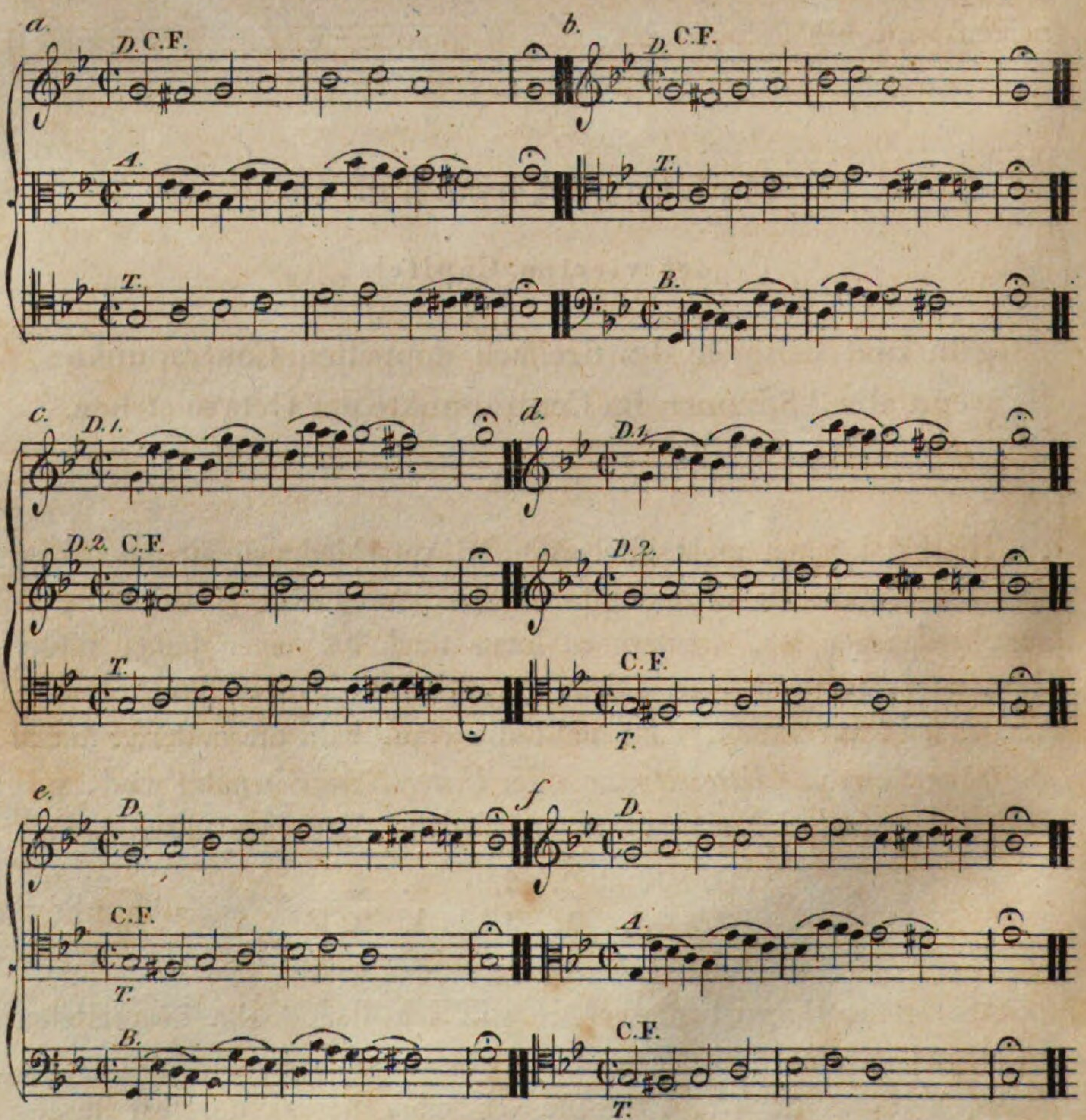
1.	1.	2.	2.	3.	3.
2.	3.	1.	3.	1.	2.
3.	2.	3.	1.	2.	1.

Als erstes Beispiel dieser Art will ich den §. 69. bearbeiteten dreistimmigen Choral nehmen, über dessen zulässige Anwendung als *dreifach doppelter Contrapunkt* ich mich bereits daselbst ausgesprochen habe; da ich ihn übrigens hier eben so wenig wie dort gerade als ein nachahmungswerthes Muster empfehlen kann, so würde ich ihn hier weggelassen haben, wenn er nicht seiner übrigen

*) *vide* §. 30. (*pag.* 55.) Anmerkung 1.

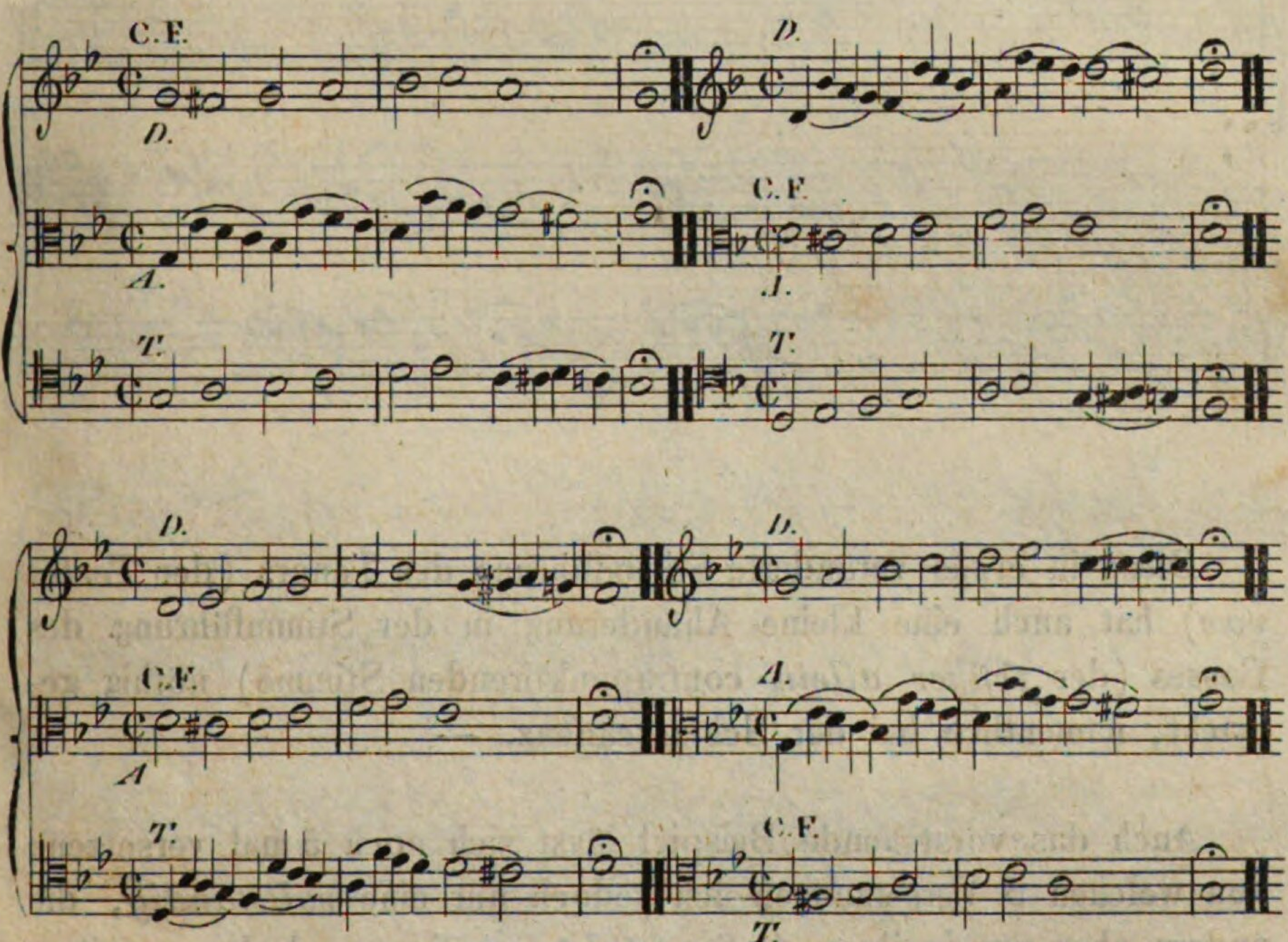
Abfassung nach hinlänglich als Beispiel diente, und somit die so umständliche Aufstellung eines neuen Beispiels dieser Art überflüssig machte.

Da, wie gesagt, der fragliche Choral bereits §. 69. in den meisten seiner 6 verschiedenen Gestalten notirt steht, so will ich hier nur den Anfang dieser 6 verschiedenen Notirungen hersetzen, und die Ergänzung der übrigen Takte dem Lernenden in der Art übertragen: dass derselbe, nachdem er die *erste* Notirung vollständig aufgeschrieben, die übrigen 5 Versetzungen nach Anleitung des für eine jede derselben notirten Anfanges fortsetze.



Da bei diesen 6 verschiedenen Notirungen *dieselbe Tonart* beibehalten worden ist, so war es nicht möglich auch *dieselben Stimmen* beizubehalten. —

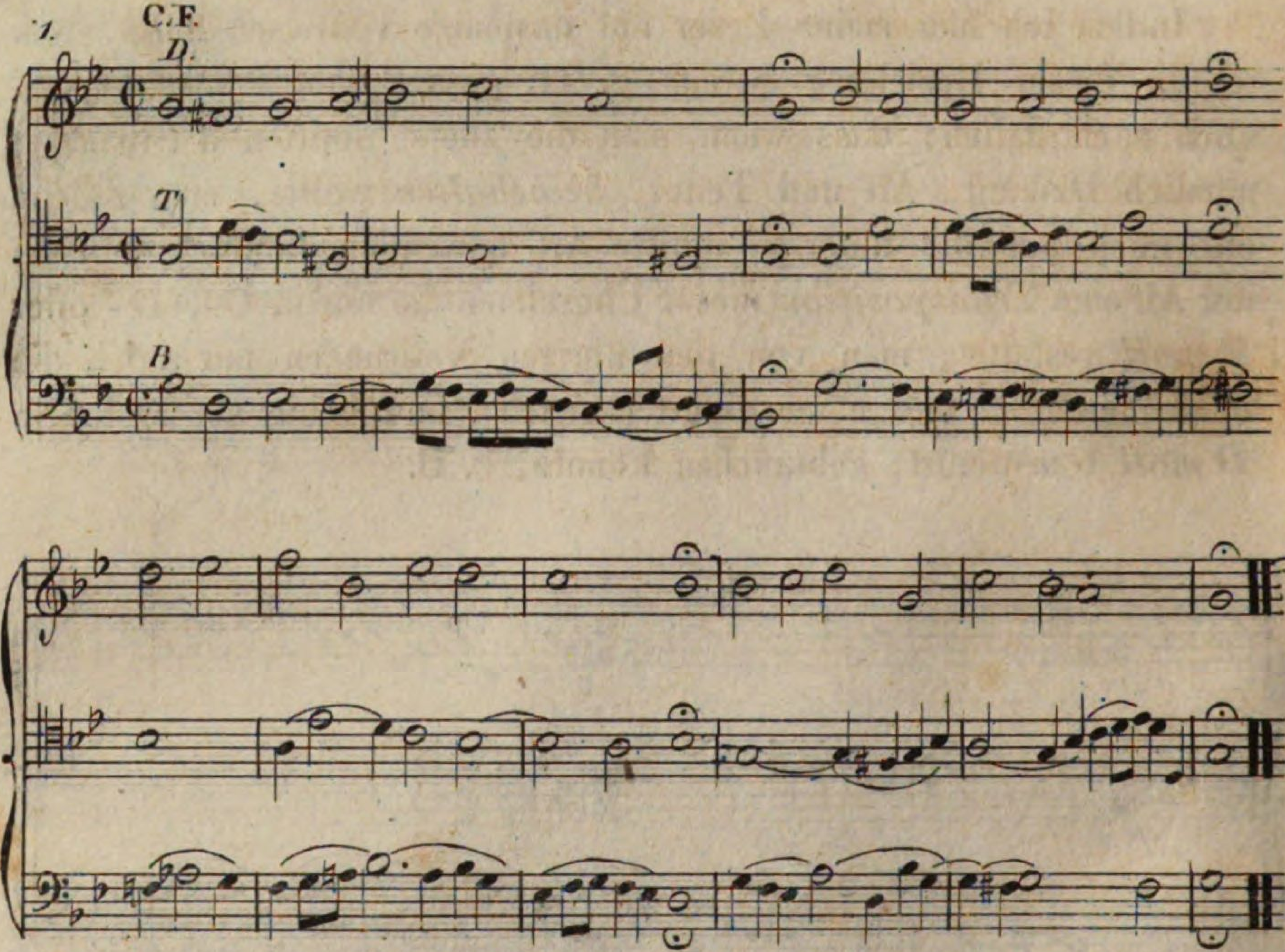
Indem ich hier meine Leser auf dasjenige verweisen muss, was ich in dieser Beziehung bereits §. 71. gesagt habe, bemerke ich noch nachträglich: dass wenn man die zuerst notirten 3 Stimmen, nämlich Diskant, Alt und Tenor, *beibehalten* wollte, man solche nur noch auf die unter *f.* notirte Art anwenden könnte; und da der Alt eine *Transposition* dieser Choralmelodie nur in *C*-, *D*- oder *E moll* gestattet, man von den übrigen Notirungen nur noch die beiden unter *c.* und *e.* angeführten Arten, und beide am besten in *D moll* transponirt, gebrauchen könnte, z. B.



Der Lernende wolle nun die weitere Anwendung der einen oder der anderen dieser 6 verschiedenen Notirungen auf die übrigen §. 35. aufgestellten dreistimmigen Zusammensetzungen selbst versuchen.

Zum zweiten Beispiel will ich den §. 71. notirten zweistimmigen Choral benutzen, und dessen dritte Stimme (*Tertia vox*) an denjenigen Stellen ändern, wo dies ihre nunmehr vorzunehmende Versetzung *ad octavam* erfordert, und wodurch zugleich ihr harmonisches Verhältniss, so wie auch ihre Stimmführung, noch in etwas verbessert werden kann, z. B.

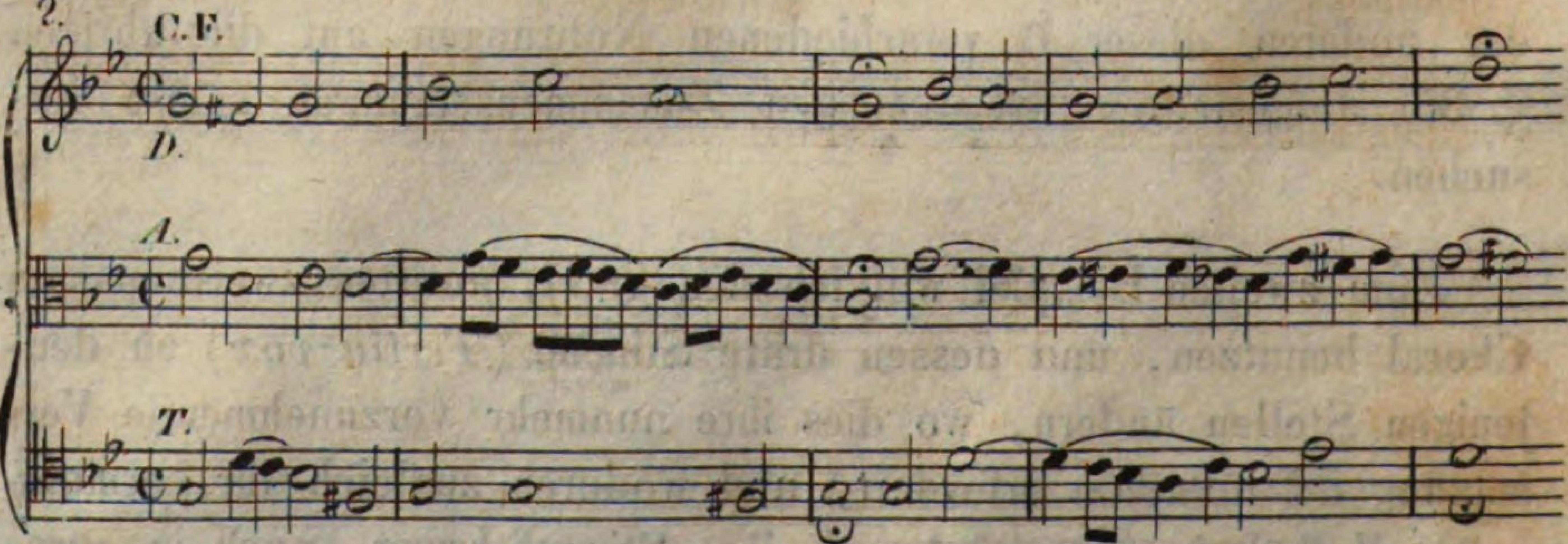
1.

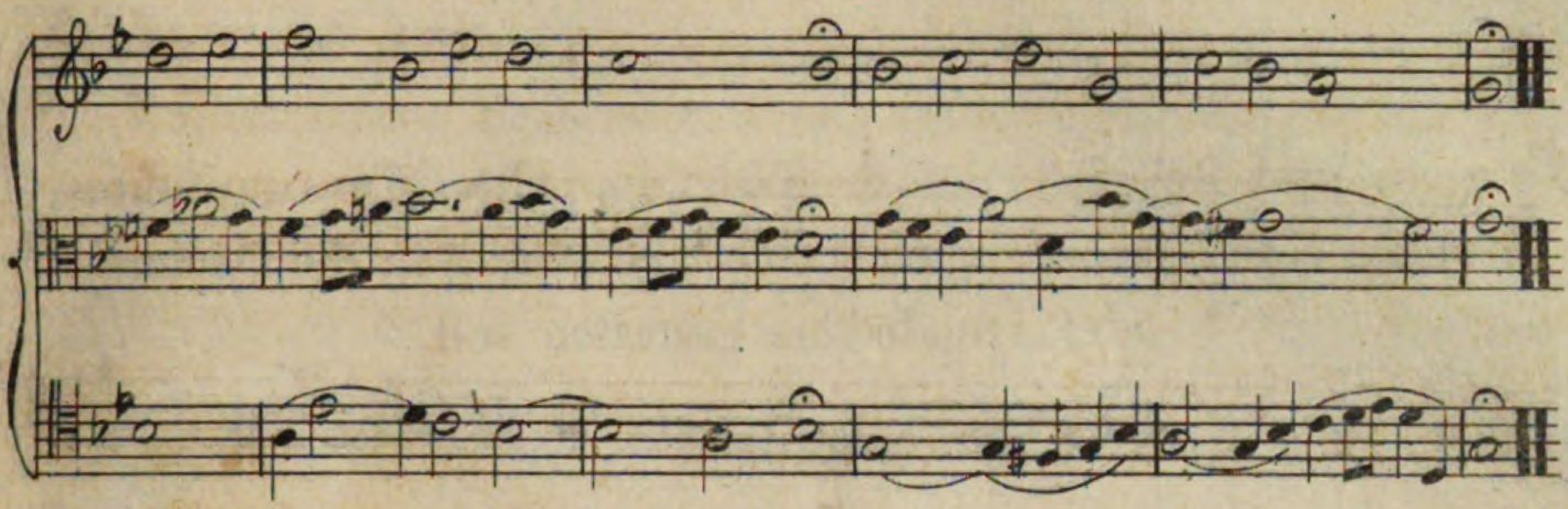


Diese in etwas veränderte Stimmführung des Tenors (der *Tertia vox*) hat auch eine kleine Abänderung in der Stimmführung des Basses (der *früher allein* contrapunktirenden Stimme) nöthig gemacht, namentlich bei der Schlusscadenz. —

Auch das vorstehende Beispiel lässt sich noch 5 mal versetzen; von welchen 5 Versetzungen ich jedoch nur eine *vollständig*, die andern aber nur in ihren *Anfangstakten* notiren und deren weitere Fortführung dem Leser überlassen will, z. B.

2.









Aus vorstehenden Notirungen ergibt sich, dass auch hier dieselbe dreistimmige Zusammensetzung nicht für sämmtliche Versetzungen benutzt, daher also auch nicht überall dieselbe Tonart beibehalten werden konnte. —

Da die Stimmführung des Diskantes der 4. Versetzung etwas zu hoch geht, um von einer Singstimme vorgetragen zu werden, so könnte man diesen Satz auch um einen ganzen Ton tiefer, also in *C moll* transponiren, zumal da dies auch dem Tonumfange der beiden anderen Stimmen nicht entgegen wäre. —

Zweiter Abschnitt

des vierten Capitels.

Regeln und Beispiele des dreifach doppelten Contrapunktes, wenn eine Stimme zugleich eine Versetzung in die Decime oder Duodecime gestatten soll.

§. 91.

Ein Contrapunkt dieser Art muss demnach so abgefasst werden, dass eine *jede* der 3 Stimmen nicht allein in die *Octave* versetzt werden kann, sondern dass *eine* derselben, neben ihrer Versetzung in die Octave, zugleich noch einer Versetzung in die *Decime* oder *Duodecime* fähig ist, welche alsdann statt derjenigen in die Octave Statt findet. —

Was nun diese eben angeführte Anwendung des Contrapunktes der *Decime* und der *Duodecime* betrifft, so kann man sich desfalls folgende Vorschriften (eigentlich *Kunstvortheile*) merken:

A) *In Betreff des Contrapunktes der Decime.*

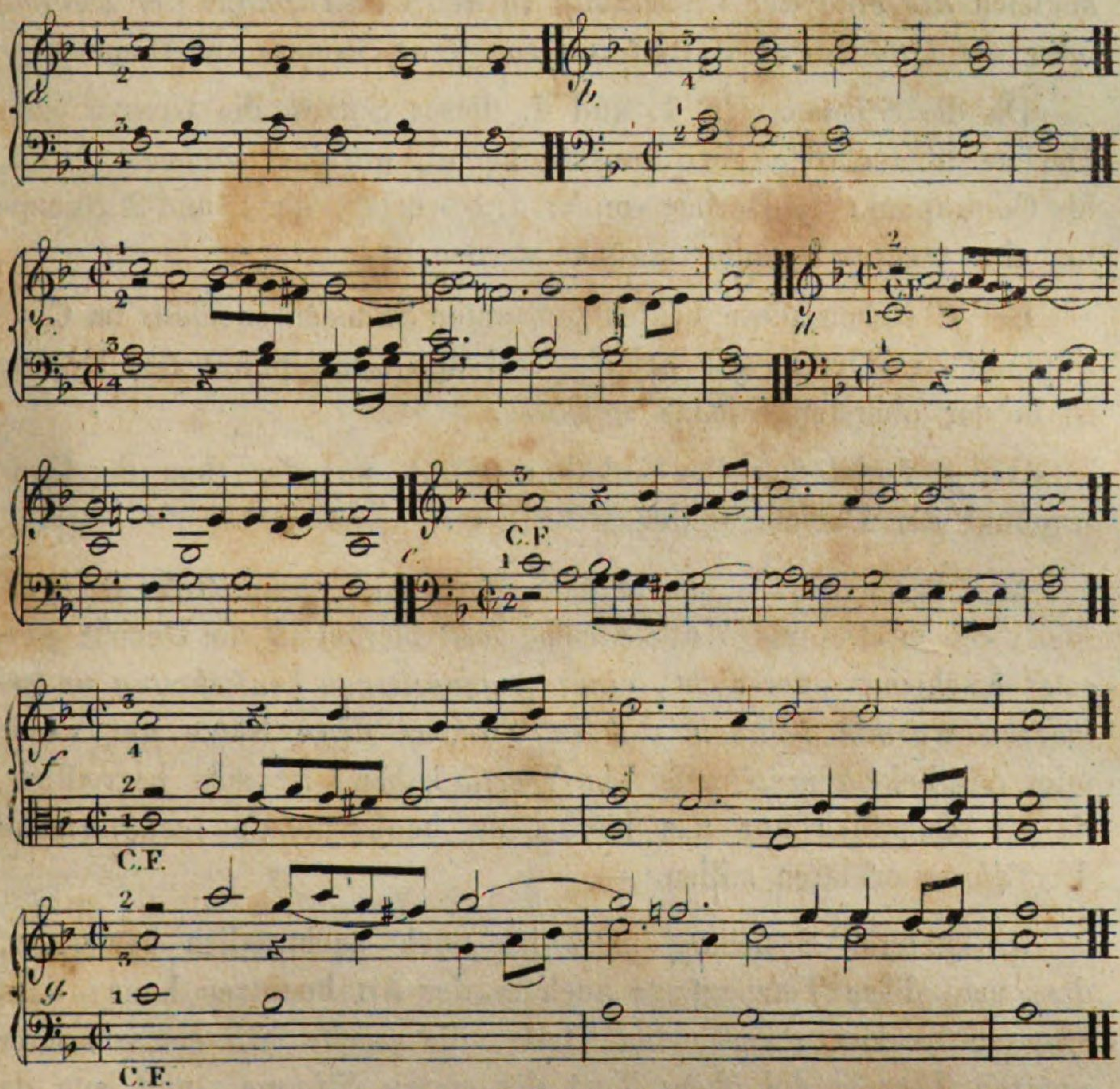
Hier wähle man einen solchen zweistimmigen Satz, welchen man, nach der Art wie solche §. 74. näher bezeichnet worden ist, durch Hinzufügung zweier Terzen vierstimmig machen kann, welcher vierstimmige Satz bekanntlich *einen doppelten Terzengang in der Gegenbewegung* darstellt.

Diese 4 Stimmen numerire man nun mit **1. 2. 3.** und **4.**, wobei man die *höchste* derselben als **1.** und die *tiefste* als **4.** bezeichnet.

Wenn nun z. B. der obere Terzengang von Nr. **4.**, also die eigentliche **3.** Stimme eines solchen Satzes, zur Versetzung in die Decime verwendet werden soll, so nimmt man mit der Stimme Nr. **4.** eine solche *metrische Veränderung* vor, welche sich zugleich auf die Stimme Nr. **3.** anwenden lässt, und betrachtet dann Nr. **4.** als die eigentliche contrapunktirende Stimme, und Nr. **3.** als deren geeigneten Ortes anzubringende Versetzung in die Decime. Die Stimme Nr. **1.** betrachtet man als *cantus firmus*, und lässt deren Gang unverändert; dagegen aber gibt man dem Gange der **2.** Stimme eine ebenfalls *metrische Veränderung*, so dass er sich von dem Gange der **1.** Stimme recht auffallend unterscheide, was beides entweder durch eine Verkleinerung der Noten, oder durch eine Vermischung derselben mit durchgehenden Noten, oder durch Anwen-

dung der Retardation, so auch durch eingemischte Pausen bewerkstelligt werden kann. —

Nachstehendes Beispiel wird dies noch deutlicher machen.



Bei *a.* steht ein solcher Satz, dessen Stimmen zu 2 und 2 in Terzen gehen, welcher Terzengang bei *b.* in der *Umkehrung* erscheint.

Bei *c.* erscheint nun sowohl der Gang der 3. und 4. Stimme auf eine unter sich *gleichmässige Weise*, als der Gang der 2. Stimme auf eine sich gegen den Gang der 1. Stimme *auszeichnende Weise verändert.*

Bei *d.* erscheinen die 1. und 2. Stimme im Contrapunkt der Octave, wogegen nunmehr die 4. Stimme, als diejenige Stimme dieses *dreistimmigen* Satzes erscheint, welche zur Versetzung in die Decime eingerichtet ist; und da hierbei die Stimme Nr. 2. in ihrer

Art eben so *bleibend* (unverändert) als der *C. F.* selbst erscheint, welcher hier der Stimme Nr. 1. zugetheilt ist, so will ich ihr den Namen *vox firma* *) geben, und werde sie auch in allen ferneren Beispielen dieser Art des Contrapunktes so bezeichnen, um sie sogleich *als eine der Versetzung in den Contrapunkt der Decime oder der Duodecime* n i c h t *unterworfene Stimme* zu erkennen. —

Da die Stimmen Nr. 1. und 4. dieses Satzes die Grenze einer Decime überschreiten, so musste bei *e.*, woselbst nunmehr Nr. 3. als Contrapunkt der Decime von Nr. 4. erscheint, die 1. und 2. Stimme um eine Octave herunter gerückt werden. —

Bei *f.* stehen diese beiden genannten Stimmen ebenfalls im Contrapunkt der Octave wie bei *d.*, und der Contrapunkt der Decime ist in der obersten Stimme enthalten.

Bei *g.* findet dasselbe Verhältniss Statt, nur dass hier der Contrapunkt der Decime in der Mitte liegt.

Aus diesen Sätzen ersieht man nun, *dass sämmtliche* 3 *Stimmen*, die contrapunktirende Stimme mag hierbei in die Decime versetzt erscheinen oder nicht, *einer gegenseitigen Umkehrung unterworfen werden können.* Dass übrigens diese Sätze nur wenig oder gar keinen *musikalischen Werth* haben, ist sehr begreiflich, da sie eigentlich nur das hierbei zu beobachtende *mechanische Verfahren* erklären sollen. —

In letzterer Beziehung muss ich noch nachträglich bemerken, dass man diese Terzengänge auch in der Art benutzen kann: dass man an der hierzu geeigneten Stelle, die *zweite Stimme* von ihrer *unteren* Terz in die *obere* Terz der *ersten Stimme*, und von da wieder zurückgehend in die untere Terz fortschreiten lässt; wobei dann zugleich die erforderliche Veränderung im Gange der 4. und 3. Stimme vorgenommen werden muss.

Dass übrigens der Terzengang dieser beiden *letzteren* Stimmen *keine* solche Uebersteigung gestattet, versteht sich von selbst, indem *beide* Stimmen, wie schon gesagt, nur *eine* repräsentiren, nämlich entweder den *unversetzten Contrapunkt* oder dessen *Versetzung in die Decime.*

*) Eigentlich *vox non transposita*, da sie der *Versetzung* in die Decime oder Duodecime *nicht* unterworfen ist; dass aber diese Stimme, eben so wie der *cantus firmus*, der Versetzung in die *Octave* fähig seyn muss, versteht sich bei einem Satze des *mehrfach doppelten Contrapunktes* von selbst. —

Als Beispiel der eben beschriebenen Art mag nun das nachstehende dienen.



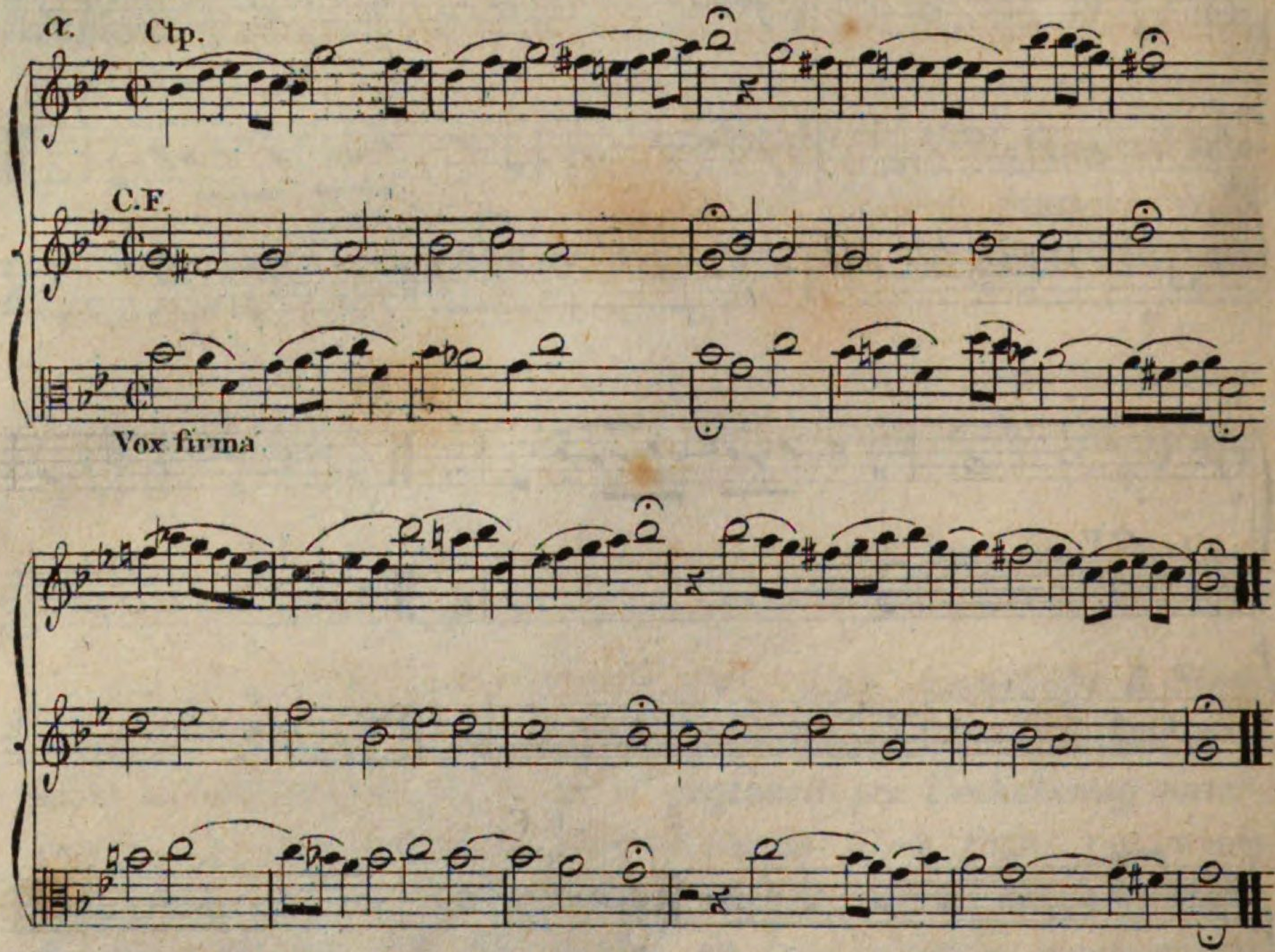
Bei *a.* sieht man wie die 2. Stimme die erste übersteigt, und welche Veränderung mit der 4. und 3. Stimme, diese aber mehr der Abwechslung als der Nothwendigkeit wegen, vorgenommen worden ist.

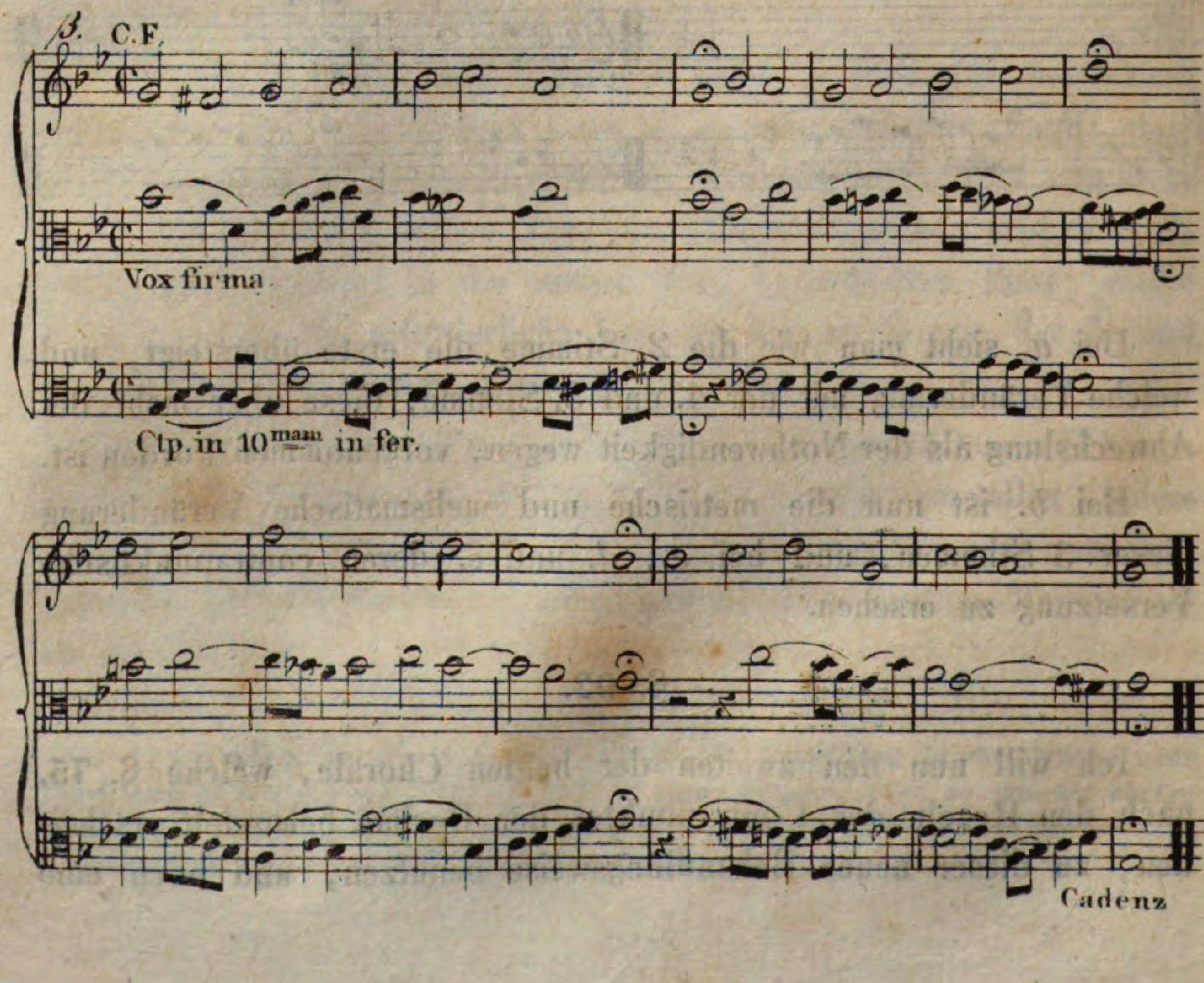
Bei *b.* ist nun die metrische und melismatische Veränderung dieser 3 Stimmen, und bei *c.*, *d.* und *e.* deren contrapunktische Versetzung zu ersehen.

§. 92.

Ich will nun den zweiten der beiden Choräle, welche §. 75. nach den Regeln des Contrapunktes der Decime behandelt erscheinen, zu dieser neuen Behandlungsweise benutzen, und noch eine

dritte Stimme, welche der Umkehrung in die Octave fähig seyn muss, hinzufügen, und nur am *Schlusse* diejenige kleine Veränderung vornehmen, welche diese neue Setzart nothwendig macht, z. B.





Dass hierbei die frühere *Versetzung* als *unversetzter Contrapunkt*, und letzterer nunmehr als *Versetzung ad Decimam* notirt erscheint, habe ich um deswillen gethan, weil auf diese Weise der etwas *bessere Satz*, und namentlich *der bessere Schluss*, nach der *pag.* 127. gemachten Bemerkung, *zuletzt* kommen konnte. —

Von einem solchen Contrapunkte kann man nun, streng genommen, 12 verschiedene Versetzungen notiren; da sich nach dem §. 90. mitgetheilten Schema bereits 6 Versetzungen ergeben, nämlich:

1.	2.	3.
C. F.	*C. F.*	*Vox firma.*
Vox firma.	*Contrap.*	*C. F.*
Contrap.	*Vox firma.*	*Contrap.*

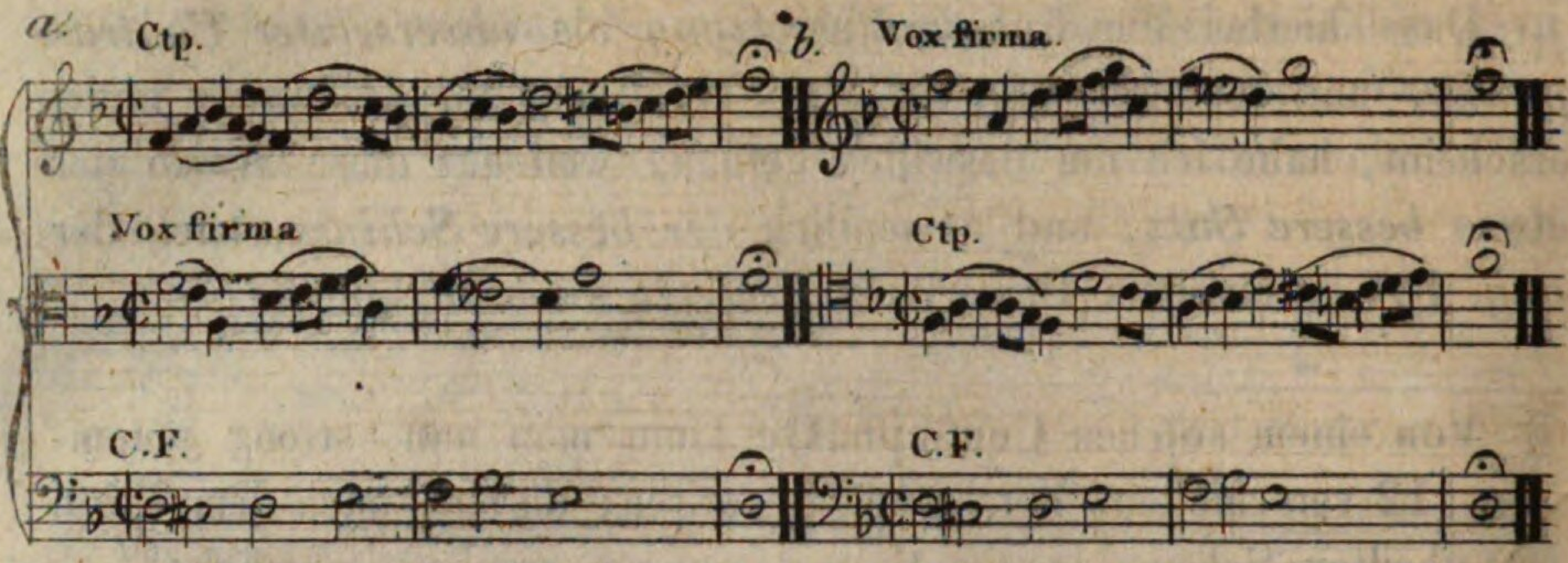
4.	5.	6.
Vox firma.	*Contrap.*	*Contrap.*
Contrap.	*C. F.*	*Vox firma.*
C. F.	*Vox firma.*	*C. F.*

und ausser diesen 6 verschiedenen Versetzungen auch noch diejenigen 6 Versetzungen bestehen, an welchen *statt des Contrapunktes* dessen *Versetzung in die Decime* Theil nimmt, nämlich:

1.	2.	3.
Contrap. in 10ma.	*Contrap. in* 10ma.	*Vox firma.*
Vox firma.	*C. F.*	*Contrap. in* 10ma.
C. F.	*Vox firma.*	*C. F.*

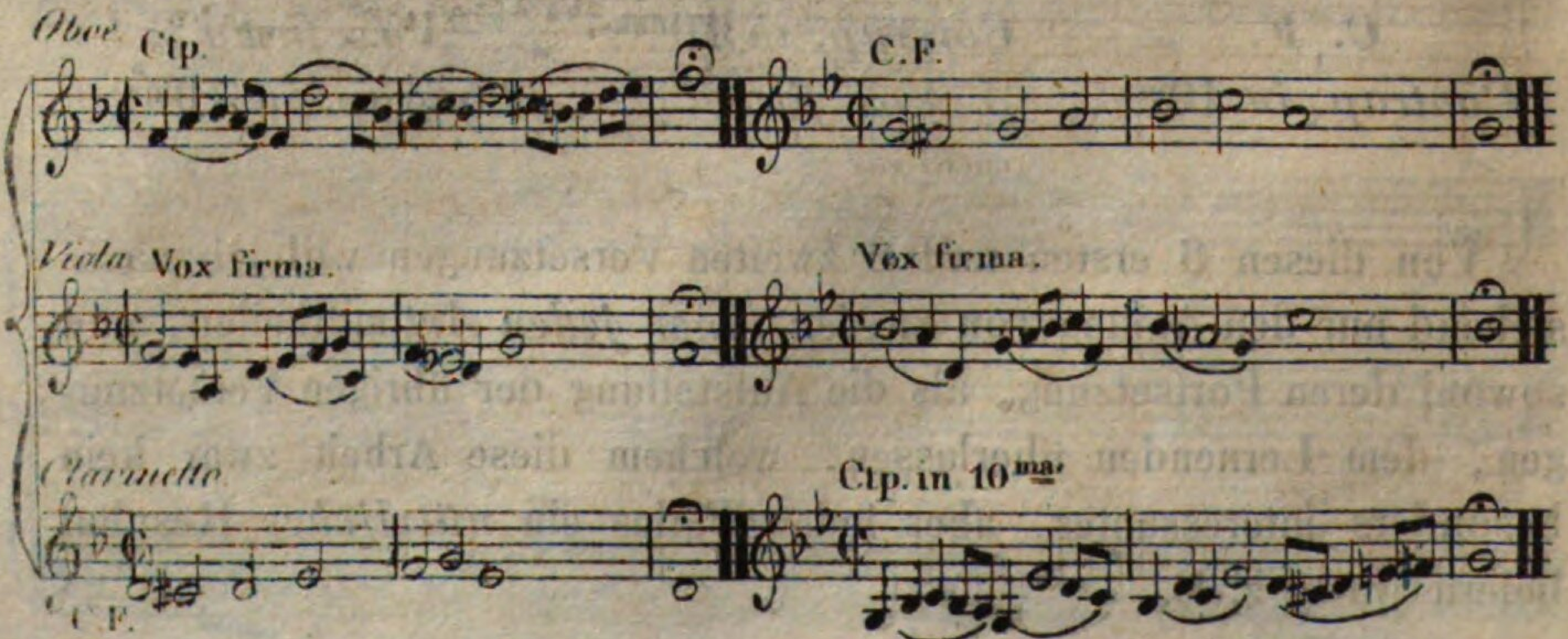
4.	5.	6.
Vox firma.	*C. F.*	*C. F.*
C. F.	*Contrap. in* 10ma.	*Vox firma.*
Contrap. in 10ma.	*Vox firma.*	*Contrap. in* 10ma.

Von diesen 6 ersten und 6 zweiten Versetzungen will ich nachstehend nur den Anfang von *zweien einer jeden Art* mittheilen, und sowohl deren Fortsetzung, als die Aufstellung der übrigen Versetzungen, dem Lernenden überlassen, welchem diese Arbeit zwar kein besonders interessantes, aber jeden Falles ein *nützliches* Resultat liefern wird, z. B.





Wenn man hierbei die 3 Stimmen jederzeit in einer solchen gegenseitigen Entfernung zu einander stehend notiren will, wie dies bei vorstehenden Sätzen *a.*, *b.* und *c.* geschehen ist, so unterscheidet sich auch deren Stimmführung am deutlichsten; wenn man es hierbei aber mit solchen Stimmen zu thun hat, welche sich durch die eigene Art ihres Klanges gehörig von einander unterscheiden, so können die Stimmen auch so nahe zusammen gerückt werden, dass sie sich beständig über- und untersteigen, z. B.



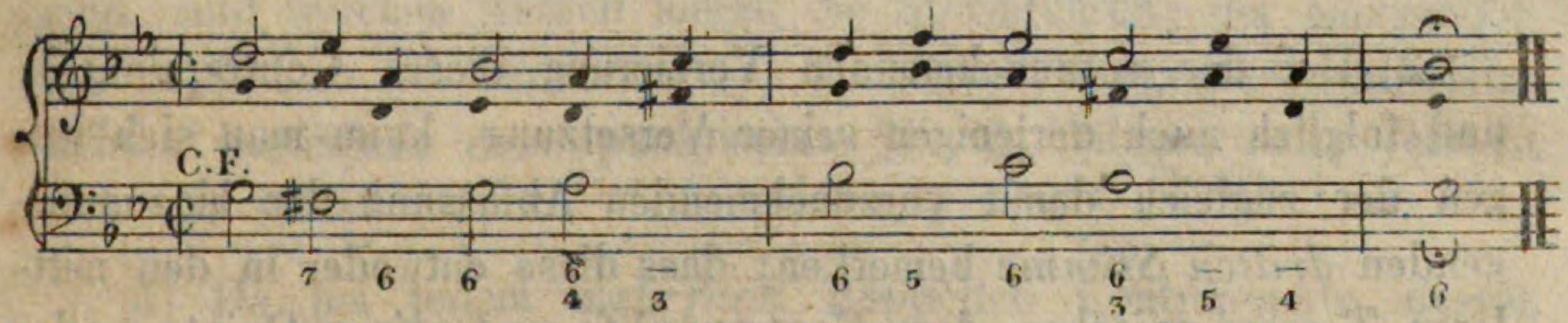
§. 93.

B) *In Betreff des Contrapunktes der Duodecime.*

Durch die hier vorhabende besondere Anwendung dieses Contrapunktes veranlasst, will ich zugleich noch einige Bemerkungen über dessen Behandlung überhaupt mittheilen, deren man sich zum Theil gewissermassen als *Kunstgriffe* bedienen kann.

1) Wenn man einen *cantus firmus* mit einem zur Versetzung in die Duodecime einzurichtenden Contrapunkt begleiten will, so muss man sich jede Note des *C. F.* als Basston eines consonirenden Dreiklanges oder frei eintretenden Septimenaccordes, oder deren Verwechslungen, denken, und den Contrapunkt sammt seiner Versetzung in die Duodecime, hiernach *harmonisch* ordnen, bevor man mit deren Noten die erforderliche *Verzierung* (metrische Veränderung) vornimmt.

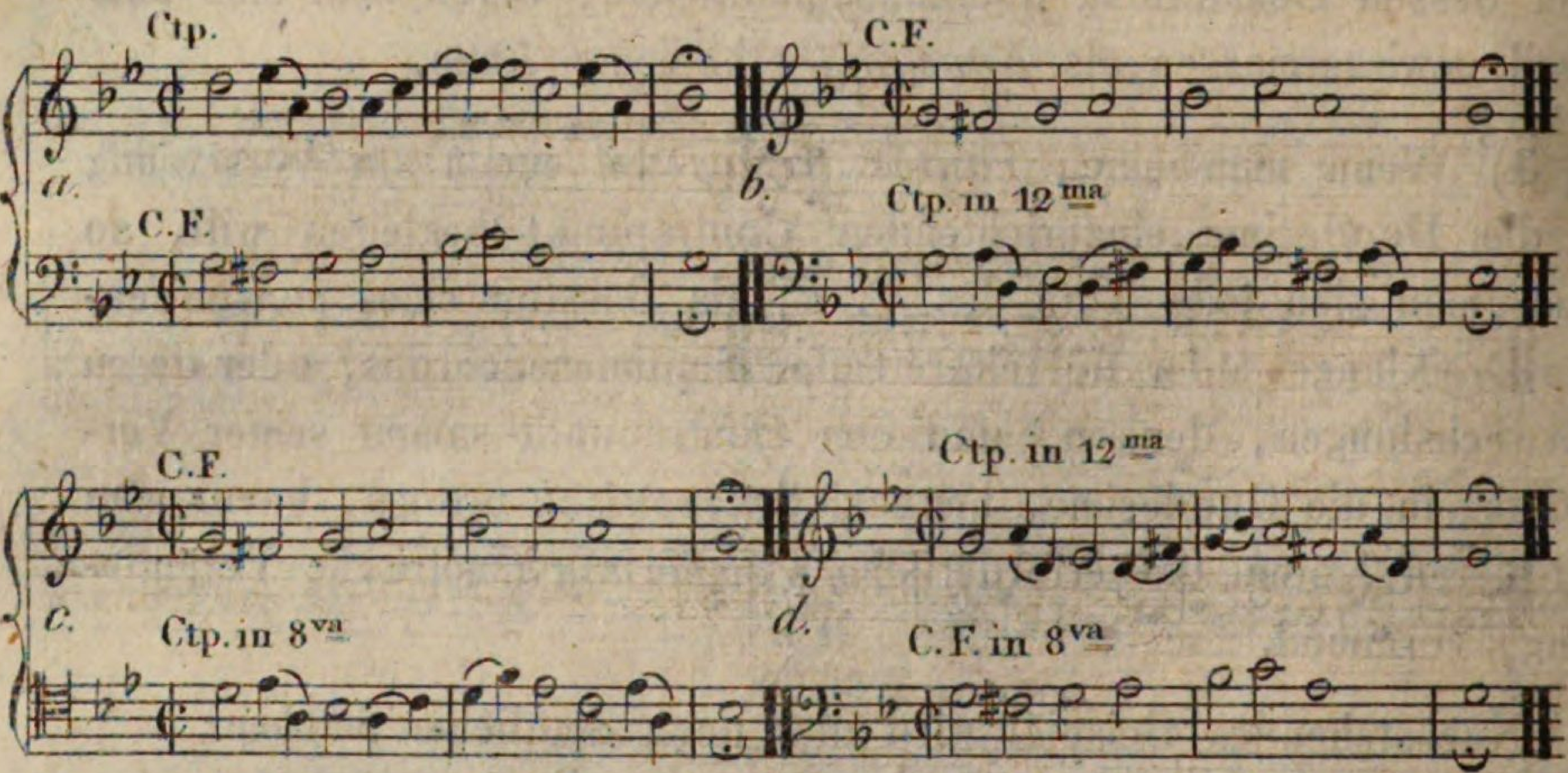
Nachstehendes Beispiel wird dies noch deutlicher machen:



Die Noten des hier im Basse stehenden *C. F.* mussten also als solche Dreiklänge oder Septimenaccorde, oder als solche Verwechslungen dieser Accorde betrachtet werden, zu welchen sich nicht allein die zu setzenden Noten des Contrapunktes, sondern zugleich auch diejenigen seiner *Versetzung* als *harmonische Bestandtheile* verhalten, obgleich dieser Contrapunkt und seine Versetzung, begreiflicher Weise, *nie gleichzeitig fortschreiten* *). Da es nun hierbei ziemlich gleichgültig ist, welche von beiden contrapunktischen Partieen als *Versetzung* behandelt werden soll, und da man in dieser Berücksichtigung *beide* als der *Umkehrung* gegen den *C. F.* fähig zu betrachten hat, und namentlich hier bei'm *mehrfach doppelten Contrapunkte*, so kann man sie auch, der leichteren Auffassung wegen, als *Quinten* notiren.

*) Man wolle sich hierbei erinnern, was ich in dieser Beziehung bereits *pag.* 162 und 181. bemerkt habe.

Das vorstehende Schema, welches, nach der oben angeführten Bemerkung, den Contrapunkt und seine Versetzung als *Quinten* notirt enthält, liefert nun die nachstehenden zweistimmigen Sätze *a.* und *b.* sammt deren Versetzung *ad octavam c.* und *d.* z. B.



2) Bei der vorzunehmenden Verzierung dieses Contrapunktes, und folglich auch derjenigen seiner Versetzung, kann man sich wegen der zugleich damit vorzunehmenden Abfassung der hinzuzufügenden *dritten Stimme* bemerken: dass diese entweder in den mittleren Terzen zwischen dem Contrapunkte und seiner Quinte, oder als Ober- oder Unterterz mit dem *C. F.* gehen, oder dass sie die noch *mangelnden* oder zu *verdoppelnden Intervalle der betreffenden Accorde* erhalten kann. —

3) Da diese *dritte Stimme* *) sowohl gegen den Contrapunkt als auch gegen dessen Versetzung harmoniren, auch der Umkehrung *ad octavam* gegen den *C. F.* fähig seyn muss, so notirt man, um dieses *verschiedene Stimmenverhältniss* stets vor Augen haben zu können, einen solchen dreistimmigen Satz in *vier Notenzeilen*, und zwar dergestalt, dass man den *C. F.* und die fragliche dritte Stimme in die beiden mittleren Notenzeilen, den Contrapunkt und seine Versetzung aber in die oberste und unterste Notenzeile notirt. z. B.

*) Ich habe bereits §. 91. bemerkt, dass ich dieser 3. Stimme des 3fach doppelten Contrapunktes um deswillen den Namen *vox firma* gegeben habe, um sie sogleich als diejenige Stimme zu erkennen: *welche einer Versetzung in die Decime oder Duodecime* n i c h t *unterworfen ist.*

NB. dreistimmig; entweder für die 3 oberen, oder für die 3 unteren Stimmen.



Aus diesen Anfangstakten des weiter unten vollständig mitgetheilten dreistimmigen Chorals, kann nun der Leser zugleich entnehmen: wie die oben bei *a.* und *b.* notirten Intervallenfortschreitungen des Contrapunktes und seiner Versetzung ungefähr zu *verzieren* sind, und welchen Antheil hieran die Stimmführung der hinzugefügten 3. Stimme nehmen kann. — Dass man übrigens diesem Satze keinen besondern contrapunktischen *Werth* beilegen soll, versteht sich von selbst.

4) Da bei jedem *mehrfach* doppelten Contrapunkte dessen *sämmtliche* Stimmen versetzt werden sollen, und demnach eine jede derselben zur *Bassstimme* werden kann, so darf weder zwischen dem *C. F.*, der *vox firma* und dem Contrapunkte, noch zwischen den beiden ersteren Stimmen und der Versetzung des Contrapunktes in die Duodecime, eine *Quinte* bei'm Schlussaccorde eines Absatzes vorkommen, wenn man nicht mit einem ⊿ schliessen will.

Dass übrigens ein *Mittelabsatz* ganz gut mit dem ⊿ oder ⊿2 schliessen kann, darüber habe ich mich bereits ausgesprochen *), und gerade bei'm mehrfach doppelten Contrapunkt möchten einige *Mittelabsätze* dieser Art von ganz guter und mitunter von besserer Wirkung seyn, als Absätze mit dem ⊿.

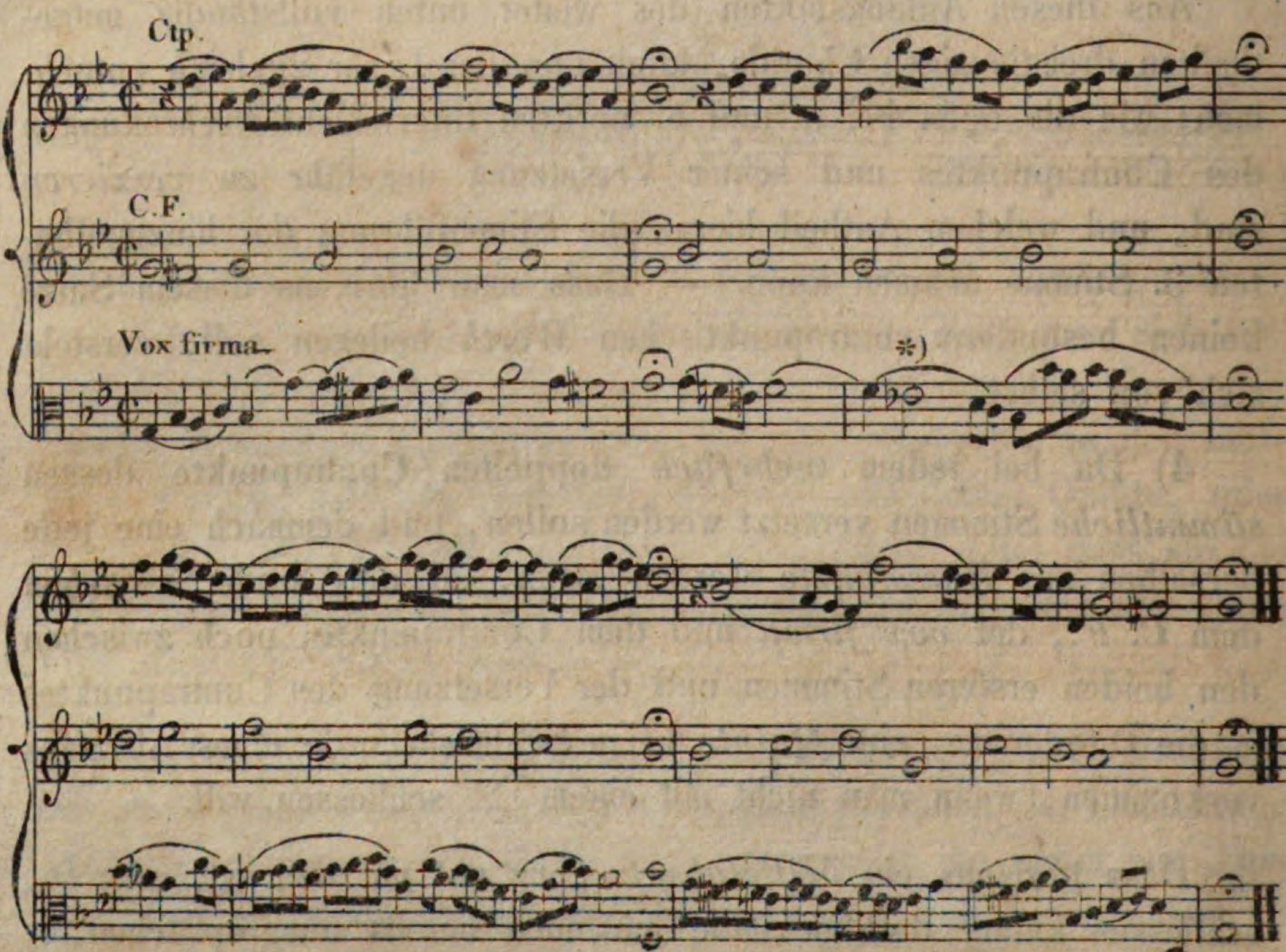
Da nun insbesondere die Cadenzen es sind, welche die Anwendung des Contrapunktes der Duodecime so sehr beschränken, und da man ohnehin schon bei der *Schlusscadenz* eine desfallsige Aus-

*) *vide* §. 30. Anmerkung 1.

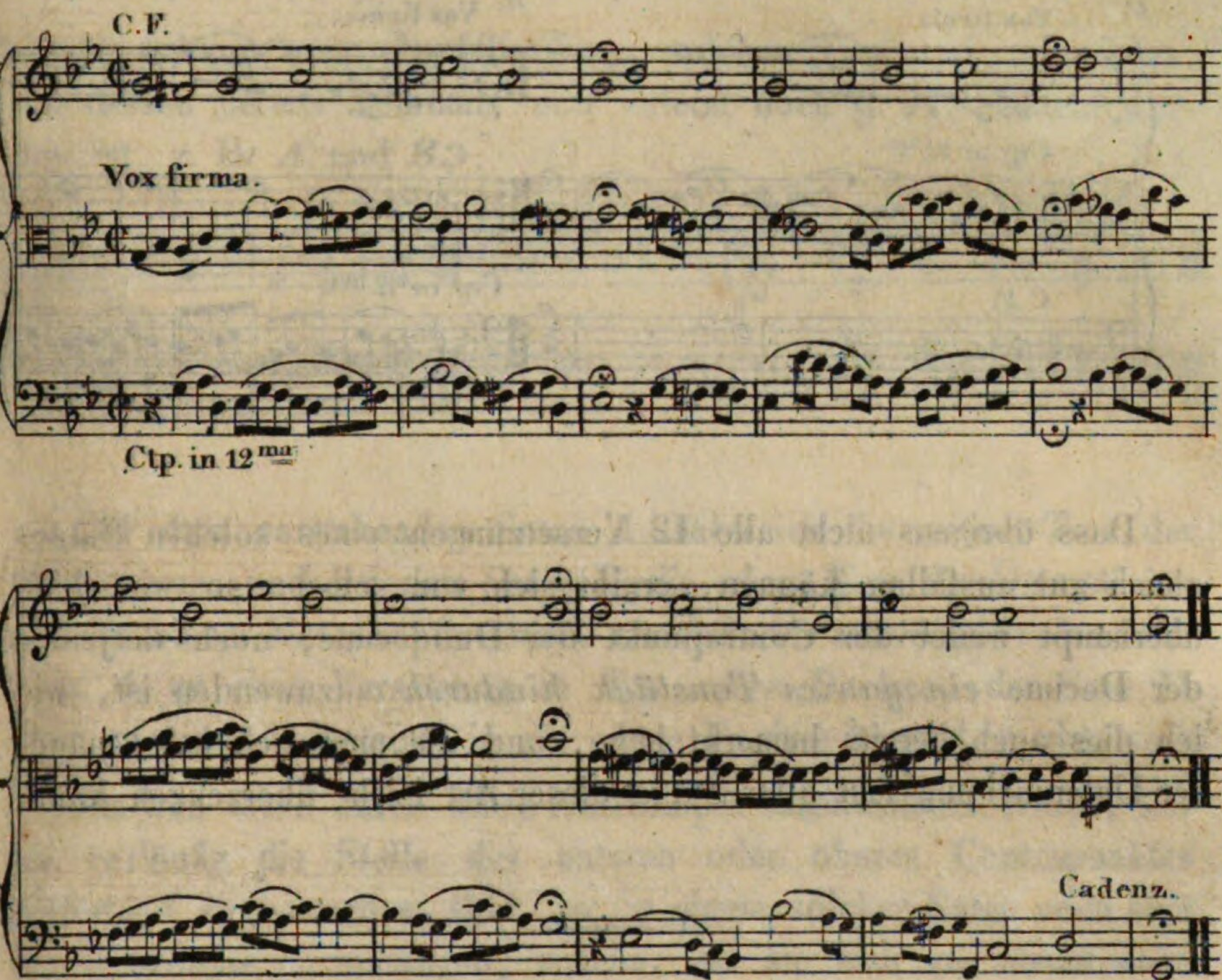
nahme gestattet, so sollte man diese auch erforderlichen Falles bei den *Mittelcadenzen* Statt finden lassen. —

§. 94.

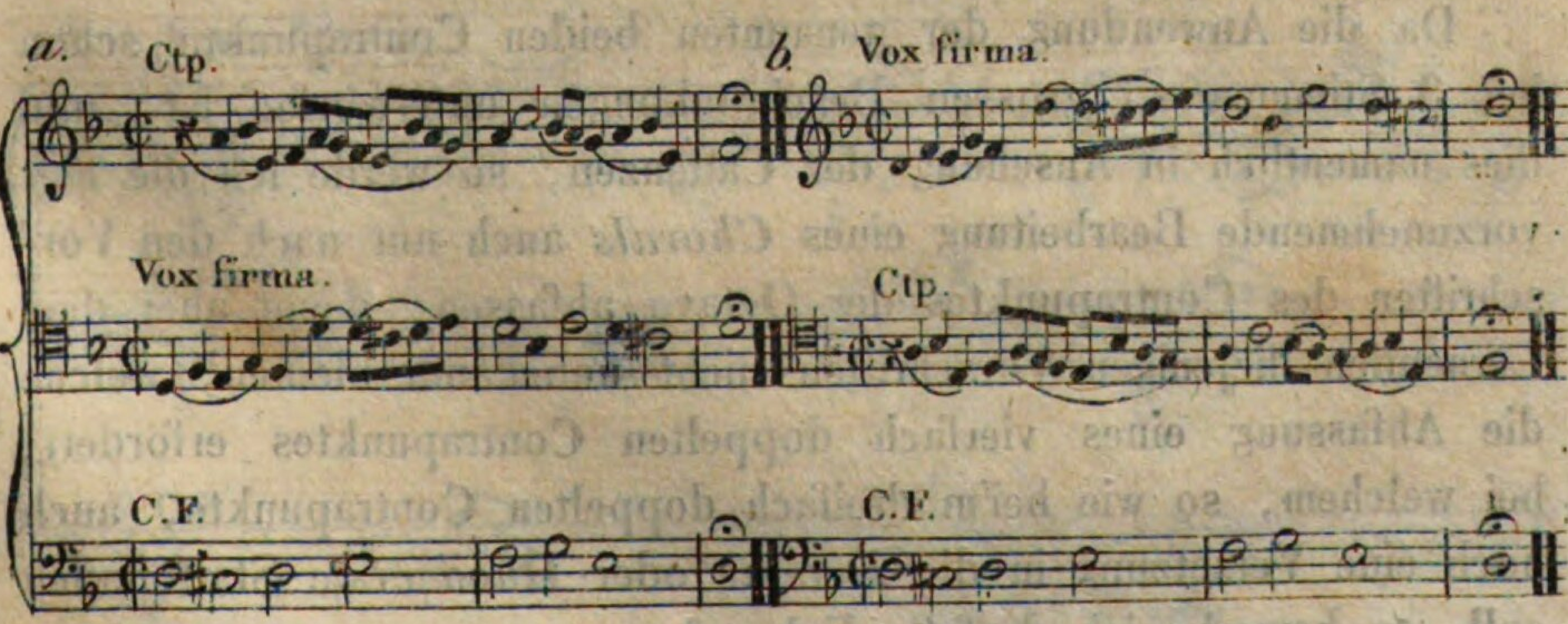
In nachstehender Bearbeitung des fraglichen Chorals, habe ich absichtlich dessen frühere Abfassung, so wie solche §. 80. notirt steht, und somit auch *dieselben Cadenzen* beibehalten, und ich bemerke nur noch in Betreff der *Schlusscadenz:* dass ich da, wo die *hinzugefügte Stimme* als *Bassstimme* betrachtet werden konnte, dieser auch die erlaubte *Bassform* gegeben, an denjenigen Stellen aber, wo sie als *Mittelstimme* erscheint, ihre Schlussform dahin geändert habe, dass jedesmal *alle* 3 *Stimmen* im *Einklange* oder in der *Octave* schliessen, z. B.

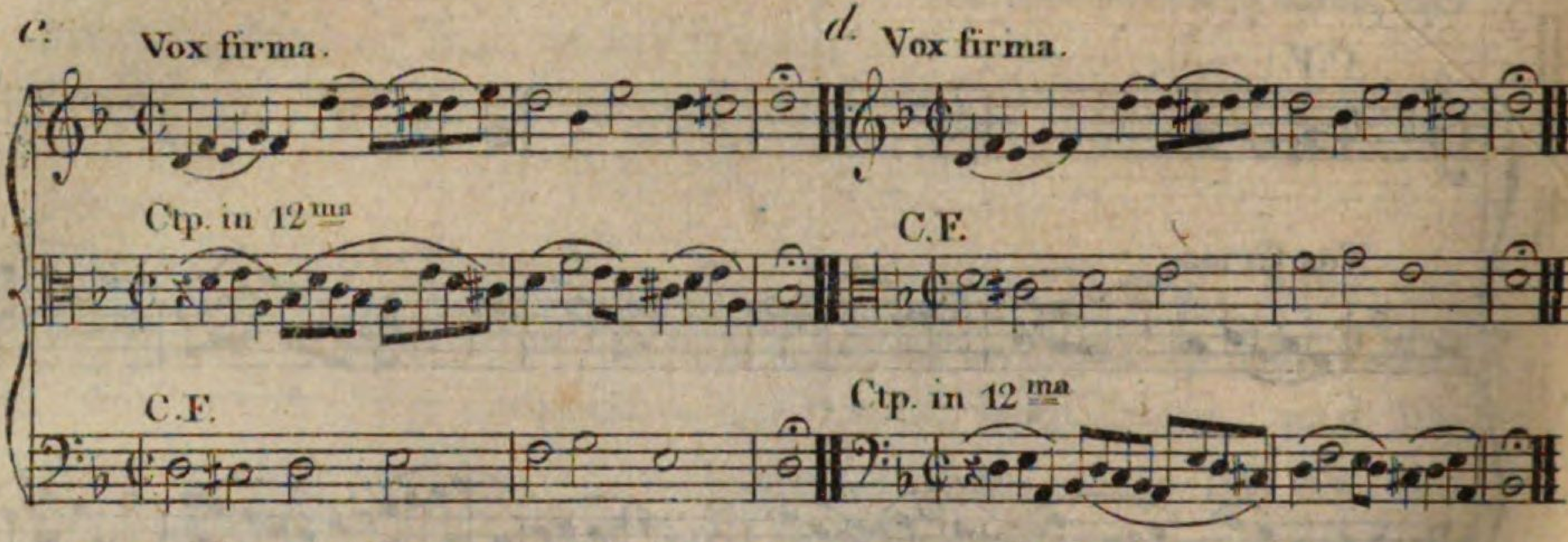


*) Bei den vorzunehmenden *Versetzungen* dieses Beispiels, darf der Contrapunkt der Duodecime nicht als Contrapunkt der Quinte erscheinen, ausserdem an der hier bemerkten Stelle eine *retardirte* Secunde in den Einklang fortschreiten würde, was hier, wo es vermieden werden kann, als *fehlerhaft* zu betrachten wäre. — In wiefern indessen bei der Verfertigung eines in *einer* Stimmzeile zu notirenden vierstimmigen *Canons* für Diskant, Alt, Tenor und Bass, die Fortschreitung einer retardirten Secunde in den Einklang durch die *Umstände* geboten werden kann, wird sich an seinem Orte zeigen.



Noch will ich von einigen der übrigen Versetzungen dieses Chorals, deren es ebenfalls 12 in Allem gibt, die Anfangstakte hierher setzen, und sowohl deren Fortführung, so wie überhaupt die weitere Notirung der übrigen Versetzungen, dem Lernenden überlassen, wobei derselbe die Schlusscadenz immer so abzufassen hat, dass wie gesagt *alle* 3 *Stimmen* im Einklange oder in der Octave schliessen, z. B.





Dass übrigens nicht alle 12 Versetzungen eines solchen Satzes gleich gut ausfallen können, ergibt sich von selbst; so wie denn überhaupt weder der Contrapunkt der Duodecime, noch derjenige der Decime *ein ganzes Tonstück hindurch* anzuwenden ist, wie ich dies auch bereits bemerkt habe, und wie man sich bei genauerer Untersuchung fast aller Sätze dieser Art leicht überzeugen kann.

Dritter Abschnitt

des vierten Capitels.

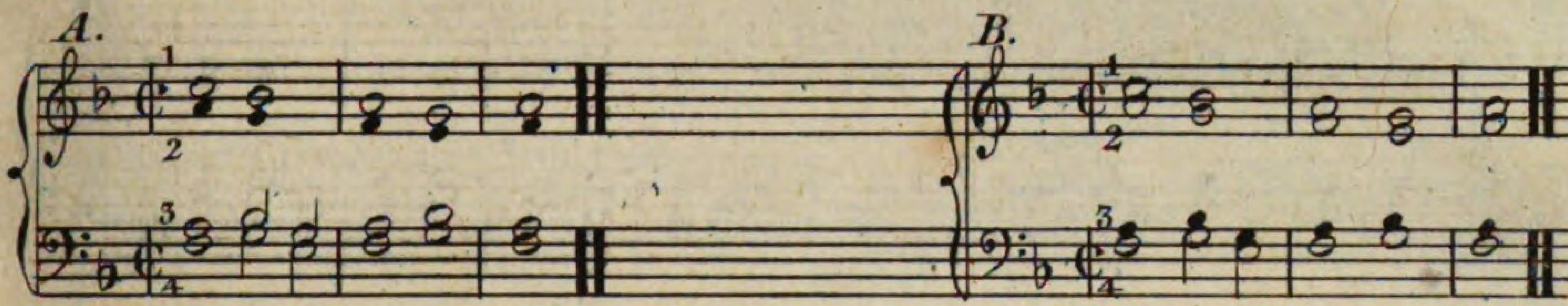
Regeln und Beispiele des vierfach doppelten Contrapunktes, wenn eine Stimme zugleich eine Versetzung in die Decime oder Duodecime gestatten soll.

§. 95.

Da die Anwendung der genannten beiden Contrapunkte schon bei 3 Stimmen so grossen Beschränkungen unterworfen ist, und dies namentlich in Ansehung der Cadenzen, so werde ich die hier vorzunehmende Bearbeitung eines *Chorals* auch nur nach den Vorschriften des Contrapunktes der Octave abfassen; damit aber dem Lernenden diejenigen Vorschriften nicht unbekannt bleiben, welche die Abfassung eines vierfach doppelten Contrapunktes erfordert, bei welchem, so wie bei'm dreifach doppelten Contrapunkte, auch noch eine Versetzung in die *Decime* oder *Duodecime* Statt finden soll, so bemerke ich desfalls Folgendes:

A) *In Betreff des Contrapunktes der Decime.*

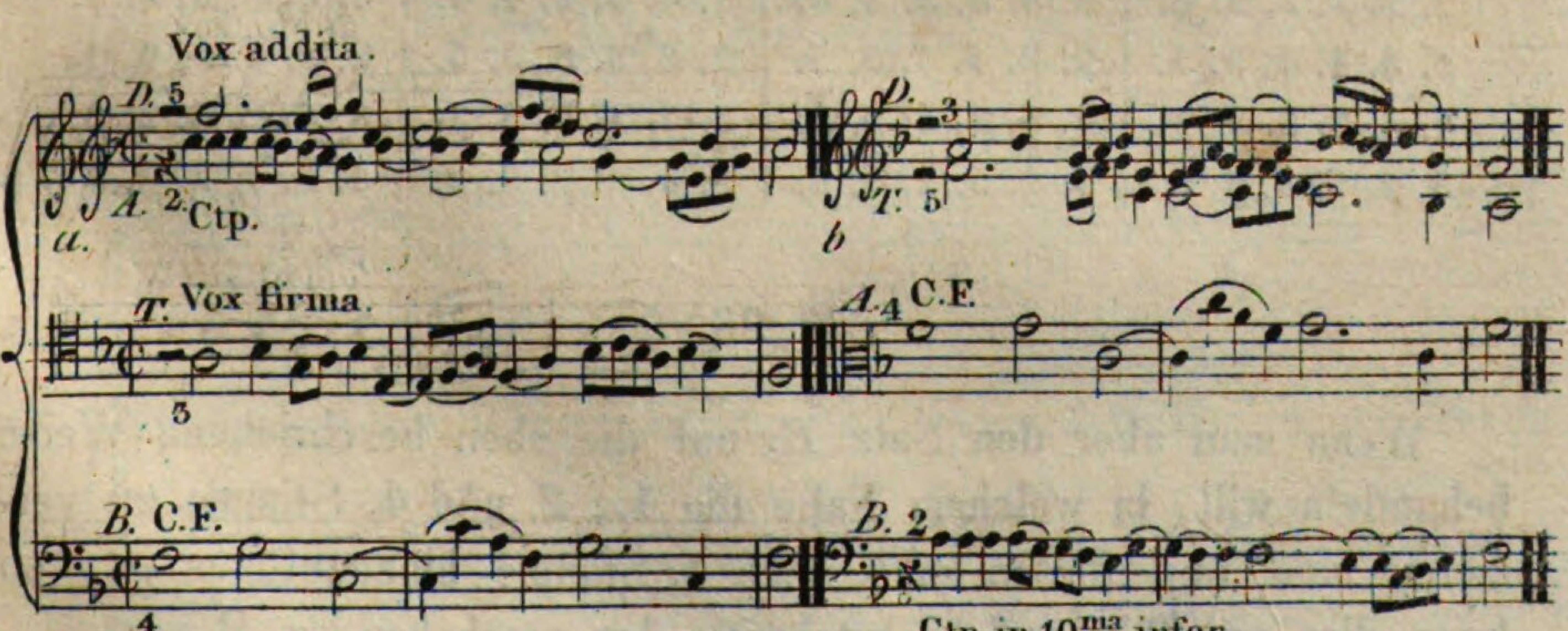
Hier kann man ebenfalls einen solchen Terzensatz anwenden, wie dessen bereits mehrmals und zuletzt noch §. 91. gedacht worden ist, z. B. *A.* und *B.*

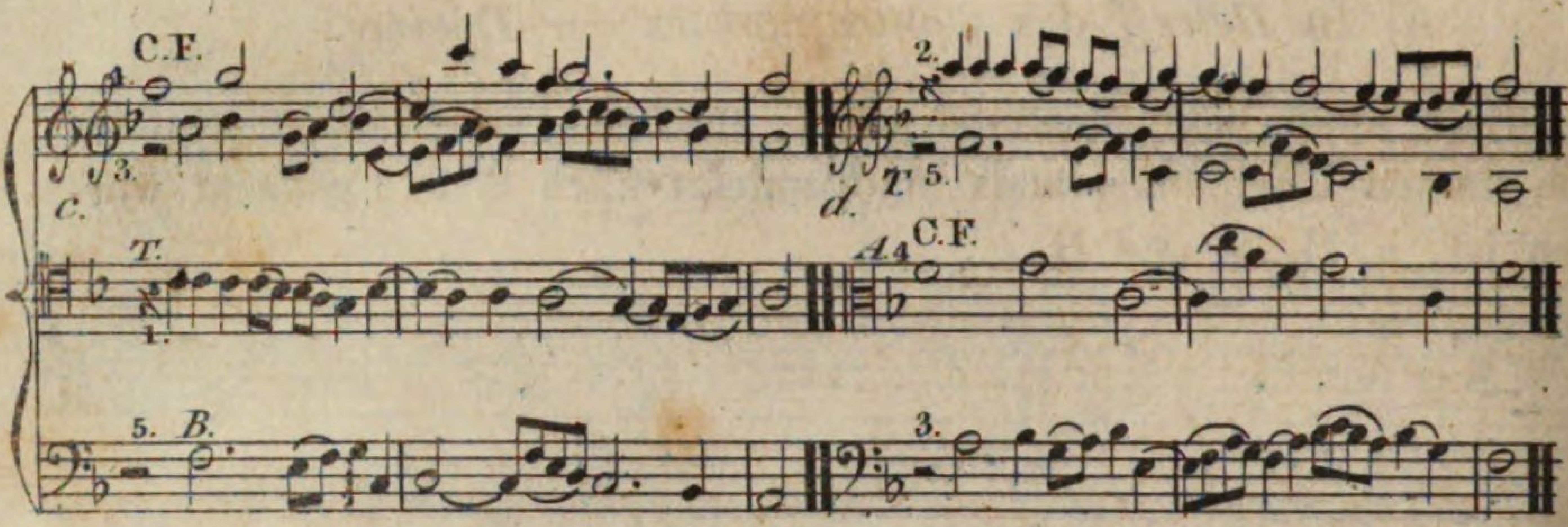


Bei dem vorstehenden Satze *A.* habe ich die *untere* Terz der Oberstimme, und bei dem Satze *B.* die *obere* Terz der Unterstimme mittelst bloser Notenköpfe notirt, um dadurch anzuzeigen: dass der Satz *A.* zu einer Versetzung in die *untere Decime*, der Satz *B.* aber zu einer Versetzung in die *obere Decime* benutzt werden soll.

Da nun diese durch blose Notenköpfe angedeuteten Noten, nur als vorläufig die Stelle des unteren oder oberen Contrapunktes vertretend zu betrachten sind, so ist einem solchen Satze noch eine *extra Stimme* hinzuzufügen, welche, da sie sich zu sämmtlichen der bereits notirten Stimmen 1. 2. 3. und 4. harmonisch richtig zu verhalten hat, eigentlich als eine 5. Stimme zu betrachten ist; daher ich solche auch in den nachstehenden Sätzen so nummeriren werde.

Wenn man nun bei'm Satze *A.* die 1., 3. und 4. Stimme (die 2. Stimme erscheint erst in der Folge als Versetzung der ersten, wogegen diese dann wegbleibt) nach den bereits mitgetheilten Vorschriften *verzieren* und mit der noch hinzuzufügenden 5. Stimme ebenso verfahren will, so können die 1., 3., 4. und 5. Stimme, und wiederum die 2., 3., 4. und 5. Stimme dieses ersten Satzes, ungefähr auf nachstehende Art behandelt werden, z. B. *a. b. c. d.*





Bei *a.* hat der Bass den *C. F.*, der Tenor hat die *vox firma*, der Alt hat den Contrapunkt, und der Diskant hat die eigentliche *hinzugefügte Stimme*, welche ich daher mit *vox addita* überschrieben habe. —

Von diesen 4 Stimmen erscheinen nun Nr. 3., 4. und 5. als *bleibend* bei sämmtlichen 48 Versetzungen (nämlich 24 mit dem Contrapunkte in der Octave, und 24 mit dem Contrapunkte in der Decime), dagegen aber Nr. 1. und 2. (nämlich der eigentliche Contrapunkt und dessen Versetzung) mit einander *abwechseln*, wie man dies aus vorstehenden 4 Versetzungen *a. b. c.* und *d.* ersehen kann.

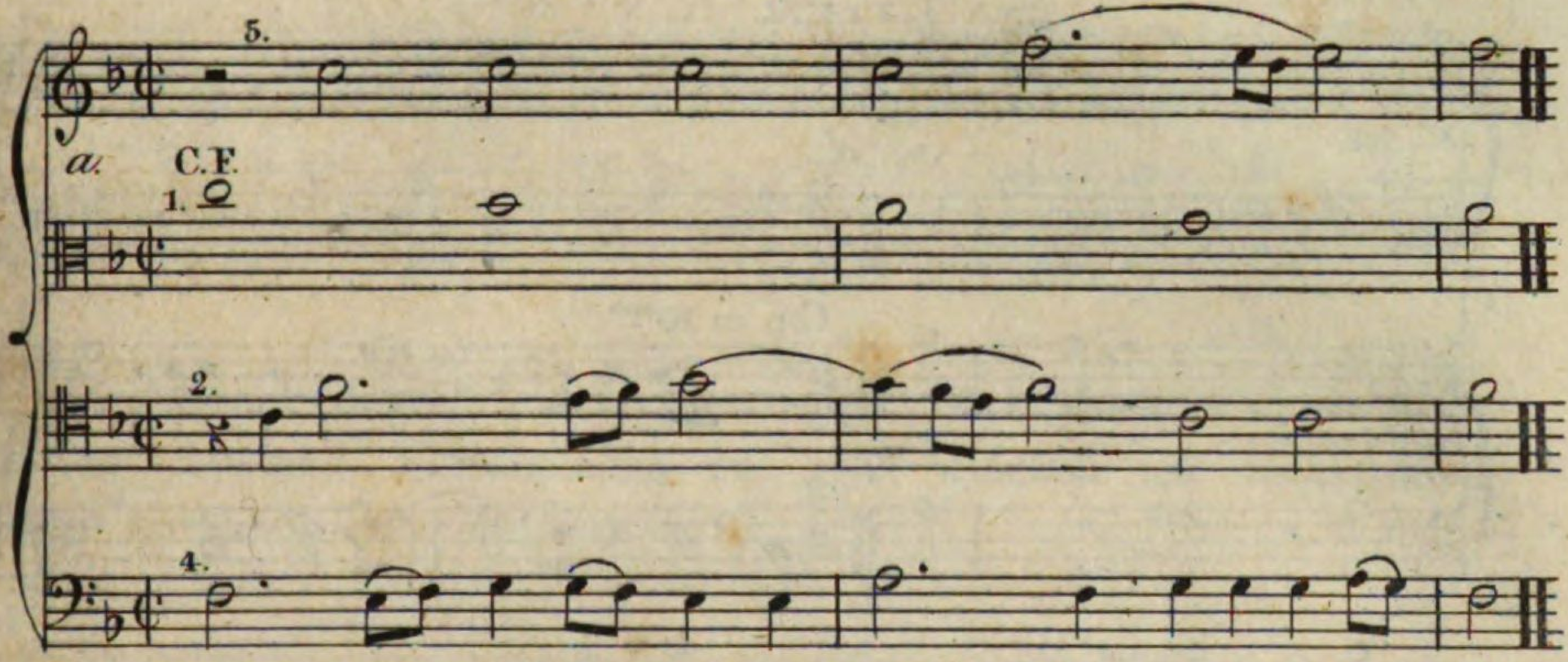
Wenn nun der Lernende sämmtliche 48 Versetzungen aufschreiben will, so kann dies nach folgender Ordnung geschehen, nämlich:

1. 1. 1. 1. 1. 1.	3. 3. 3. 3. 3. 3.	4. 4. 4. 4. 4. 4.	5. 5. 5. 5. 5. 5.
3. 3. 4. 4. 5. 5.	1. 1. 4. 4. 5. 5.	1. 1. 3. 3. 5. 5.	1. 1. 3. 3. 4. 4.
4. 5. 3. 5. 3. 4.	4. 5. 1. 5. 1. 4.	3. 5. 1. 5. 1. 3.	3. 4. 1. 4. 1. 3.
5. 4. 5. 3. 4. 3.	5. 4. 5. 1. 4. 1.	5. 3. 5. 1. 3. 1.	4. 3. 4. 1. 3. 1.

2. 2. 2. 2. 2. 2.	3. 3. 3. 3. 3. 3.	4. 4. 4. 4. 4. 4.	5. 5. 5. 5. 5. 5.
3. 3. 4. 4. 5. 5.	2. 2. 4. 4. 5. 5.	2. 2. 3. 3. 5. 5.	2. 2. 3. 3. 4. 4.
4. 5. 3. 5. 3. 4.	4. 5. 2. 5. 2. 4.	3. 5. 2. 5. 2. 3.	3. 4. 2. 4. 2. 3.
5. 4. 5. 3. 4. 3.	5. 4. 5. 2. 4. 2.	5. 3. 5. 2. 3. 2.	4. 3. 4. 2. 3. 2.

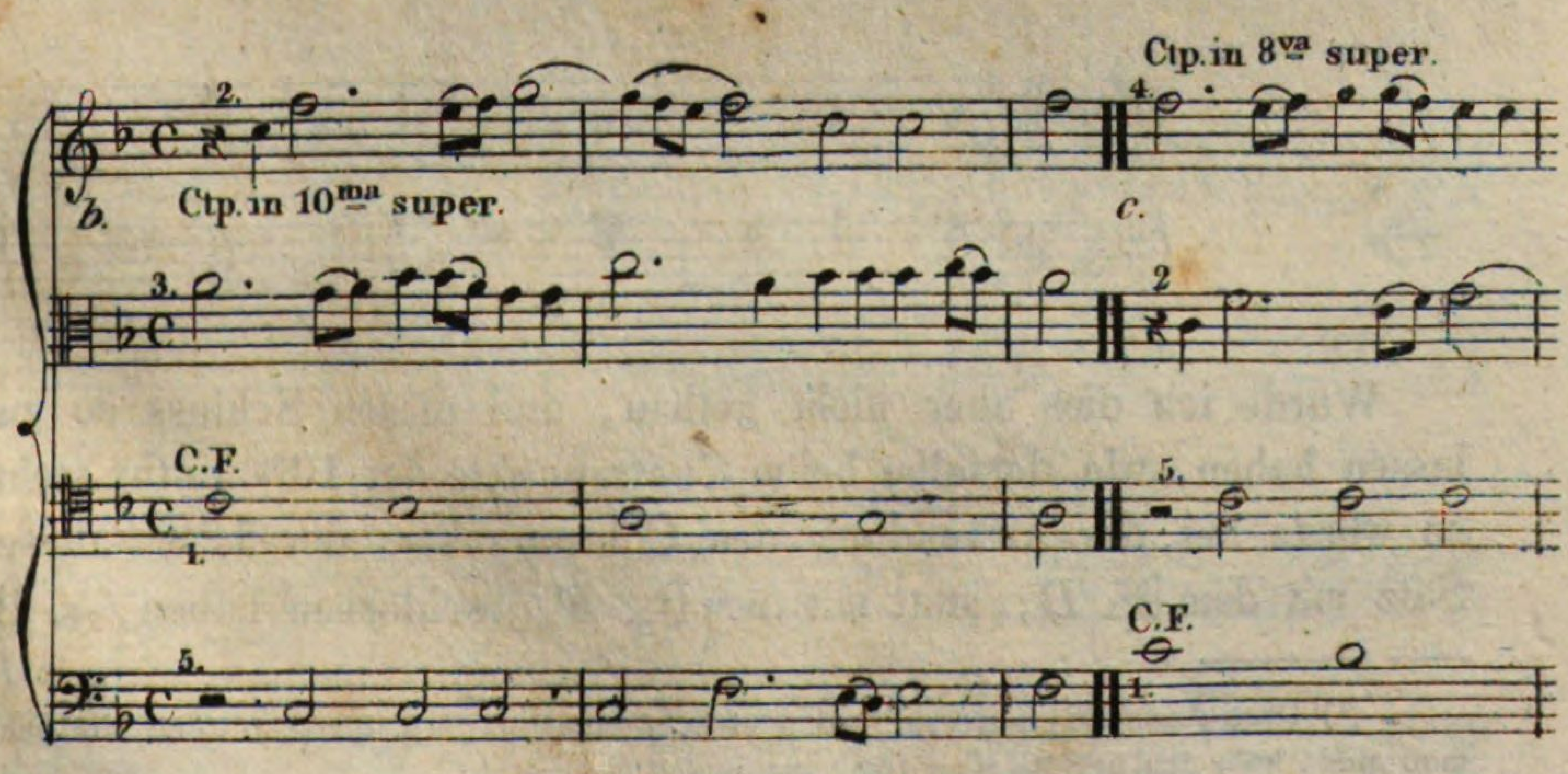
§. 96.

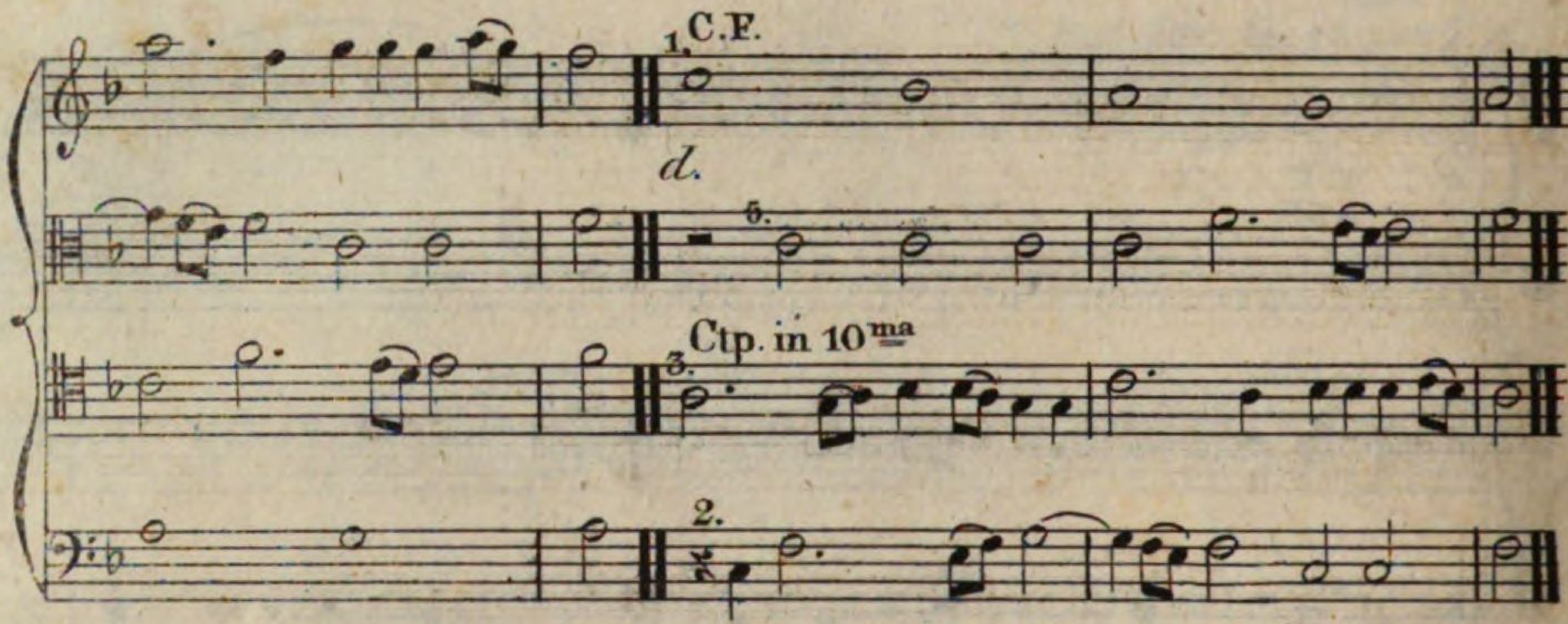
Wenn man aber den Satz *B.* auf die eben beschriebene Weise behandeln will, in welchem Falle die 1., 2. und 4. Stimme zu verzieren sind und diesen eine neue 5. Stimme hinzuzufügen ist, so kann dies ungefähr auf nachstehende Art geschehen, z. B.



Da hier die 4. Stimme zur Versetzung in die obere Decime eingerichtet werden musste, der Gang der ersten Stimme aber unverändert bleiben konnte, so habe ich diesen zum *C. F.* benutzt. — Die 2. Stimme habe ich absichtlich *nicht* mit der Terz des △1 der Prime anfangen lassen, da diese bei allen Versetzungen des Contrapunktes eintritt; auch habe ich hier die 2. Stimme gleichzeitig mit der hinzugefügten 5. Stimme entworfen, und ihr daher im 2. Doppeltakte, bei'm △1 der Quinte, die Terz entzogen und solche der 5. Stimme zugetheilt, was man sich daher als eine hierher gehörige Vorschrift merken kann. —

Auch dieser Satz kann in 48 verschiedenen Gestalten erscheinen, von welchen ich nachstehend noch einige mittheilen, die Aufschreibung der übrigen aber dem Lernenden überlassen will, z. B. *b. c. d.*



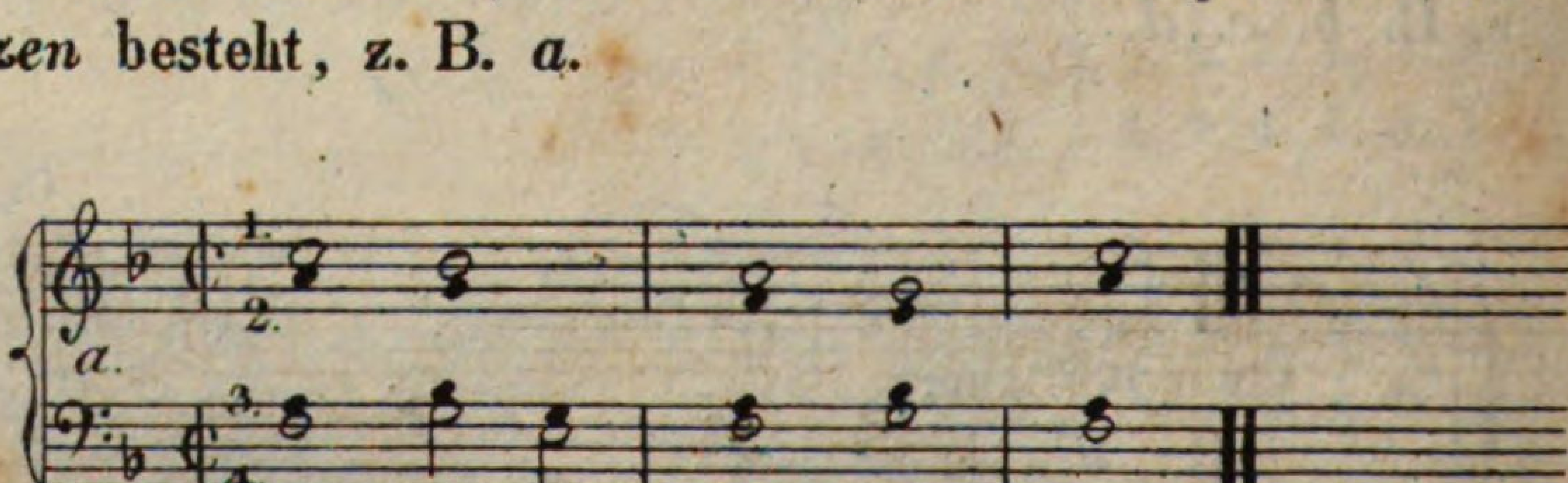


§. 97.

B) *In Betreff des Contrapunktes der Duodecime.*

Bei einem hier anzuwendenden Terzensatze muss man darauf Rücksicht nehmen, dass entweder die 1. Stimme die Hinzufügung einer unteren Quinte, oder die 4. Stimme die Hinzufügung einer oberen Quinte gestatte, ohne dass hierdurch ein anderer Accord entstehe als ein consonirender ◺ oder ein frei eintretender □, oder eine Verwechslung dieser 2 Accorde.

Da nun die erste Stimme des bei'm Contrapunkte der 10me angewandten Terzensatzes, eine solche Hinzufügung ihrer Unterquinte gestattet *), wie ich deren so eben Erwähnung gethan habe, so will ich denselben Terzensatz auch hier benutzen, und nur dessen Schlussaccord dahin abändern, dass er mit dem Anfangsaccord aus *einerlei Terzen* besteht, z. B. *a*.

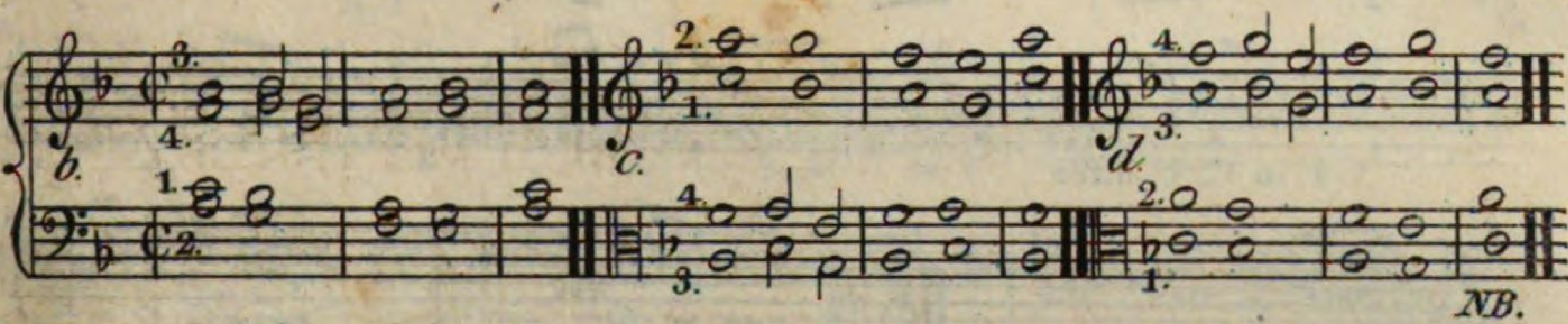


Würde ich dies aber nicht gethan, und diesen Schluss so gelassen haben, wie derselbe bei'm Contrapunkte der 10me notirt steht, so würde bei der Anwendung des Contrapunktes der 12me, dieser Satz mit dem [2]◺ *D*, statt mit dem [1]◺ *F* geschlossen haben, z. B.

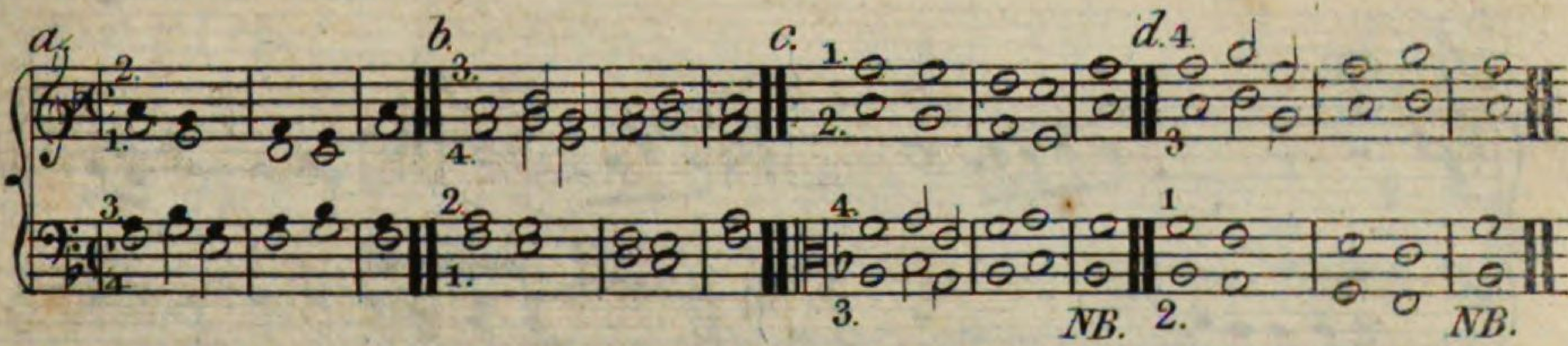
*) Dass diese Quintenverhältnisse nicht contrapunktisch fortschreitend zu nehmen sind, habe ich bereits *pag.* 162, 181 und 211 bemerkt. —



Obiger mit dem 1△ *F* schliessender Satz lässt nun ebenfalls 24 verschiedene Versetzungen zu, von welchen ich nachstehend einige anführen will, z. B. *b. c. d.*

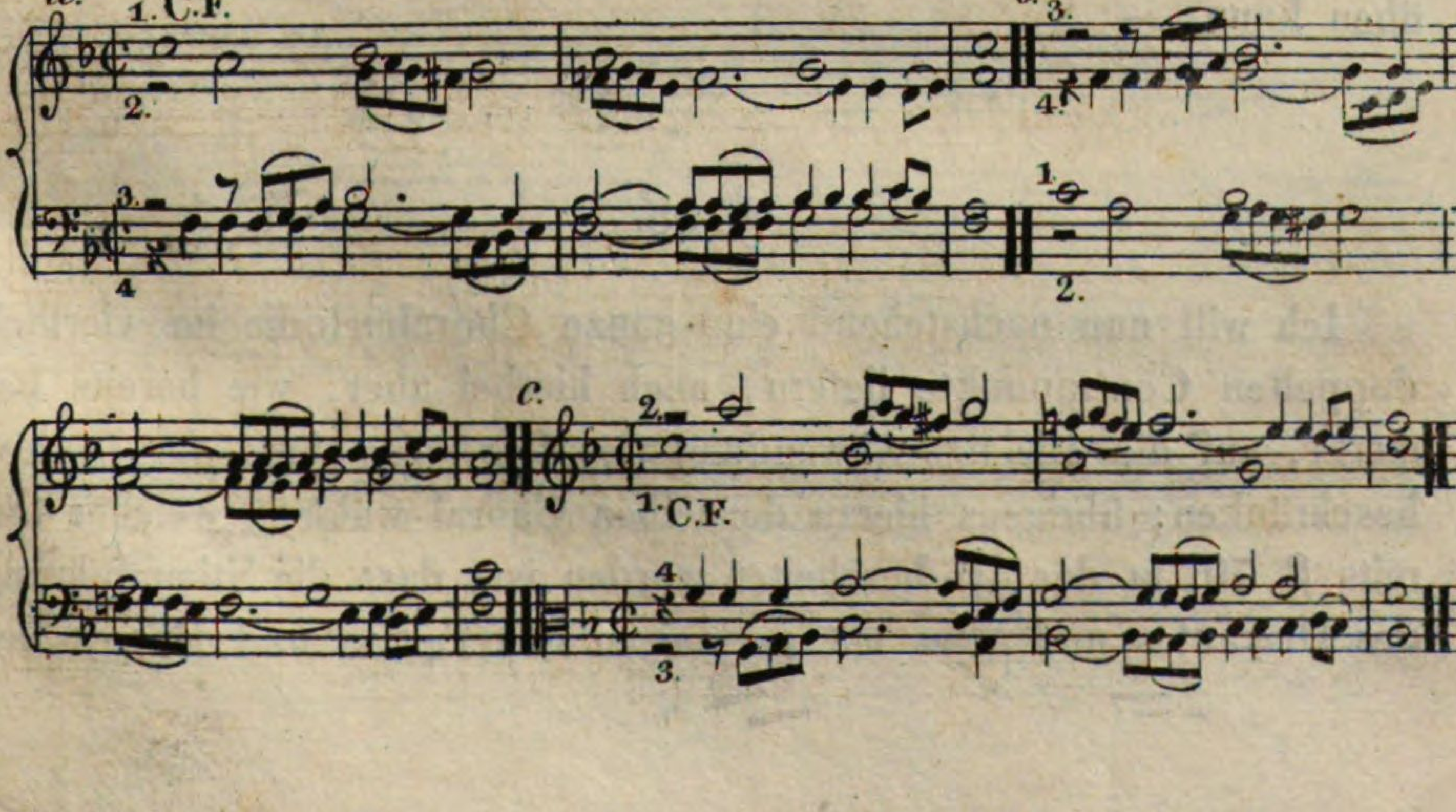


und ebenso gestattet dies seine Versetzung in die Duodecime, z. B. *a. b. c. d.*



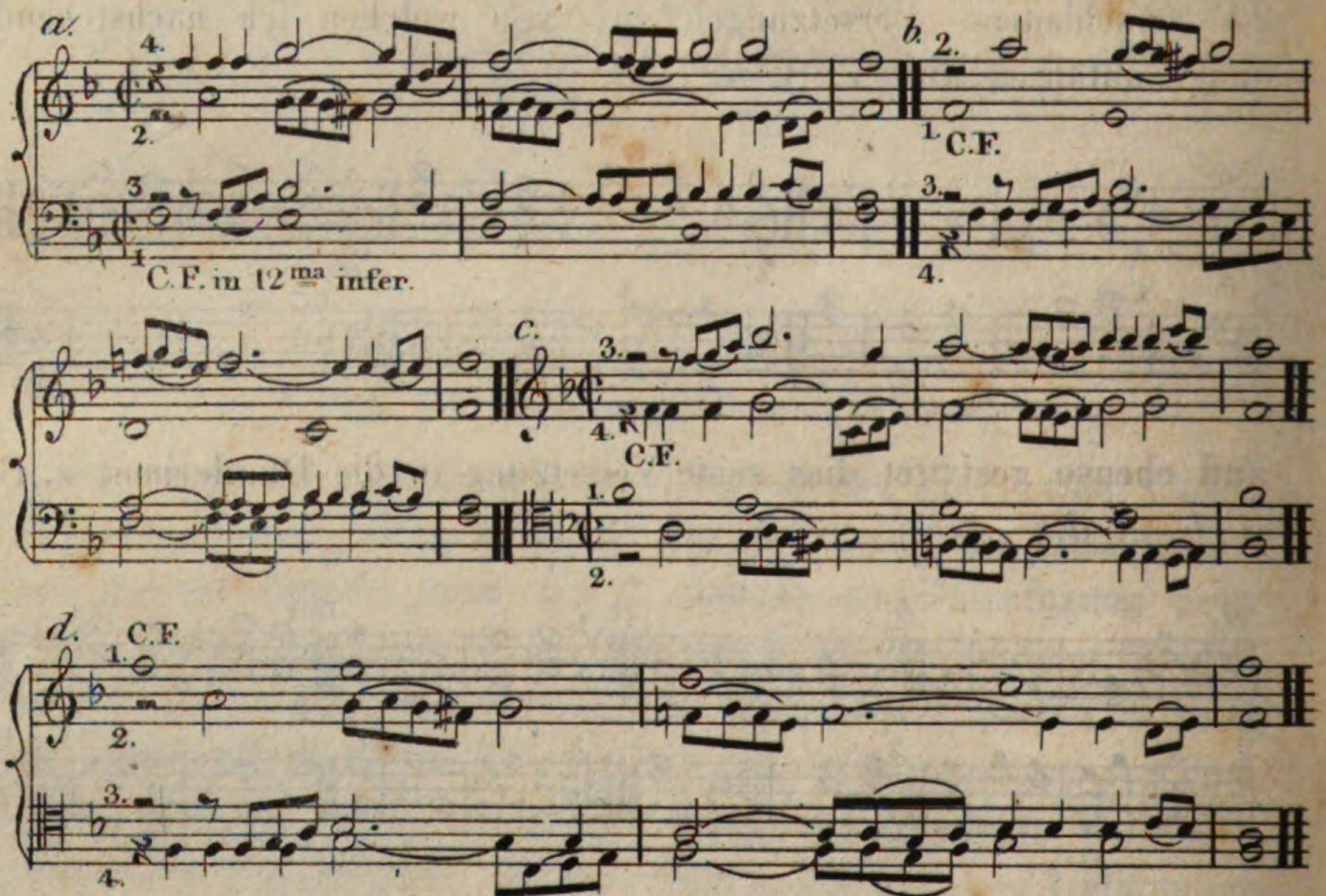
von welchen Sätzen jedoch diejenigen, deren Schlussaccord ein 1△ oder 1△ ist, nicht als *Schlusssätze* zu gebrauchen sind. —

Die 4 Stimmen dieser Sätze können nun ungefähr auf folgende Art verziert werden, z. B.





und ferner



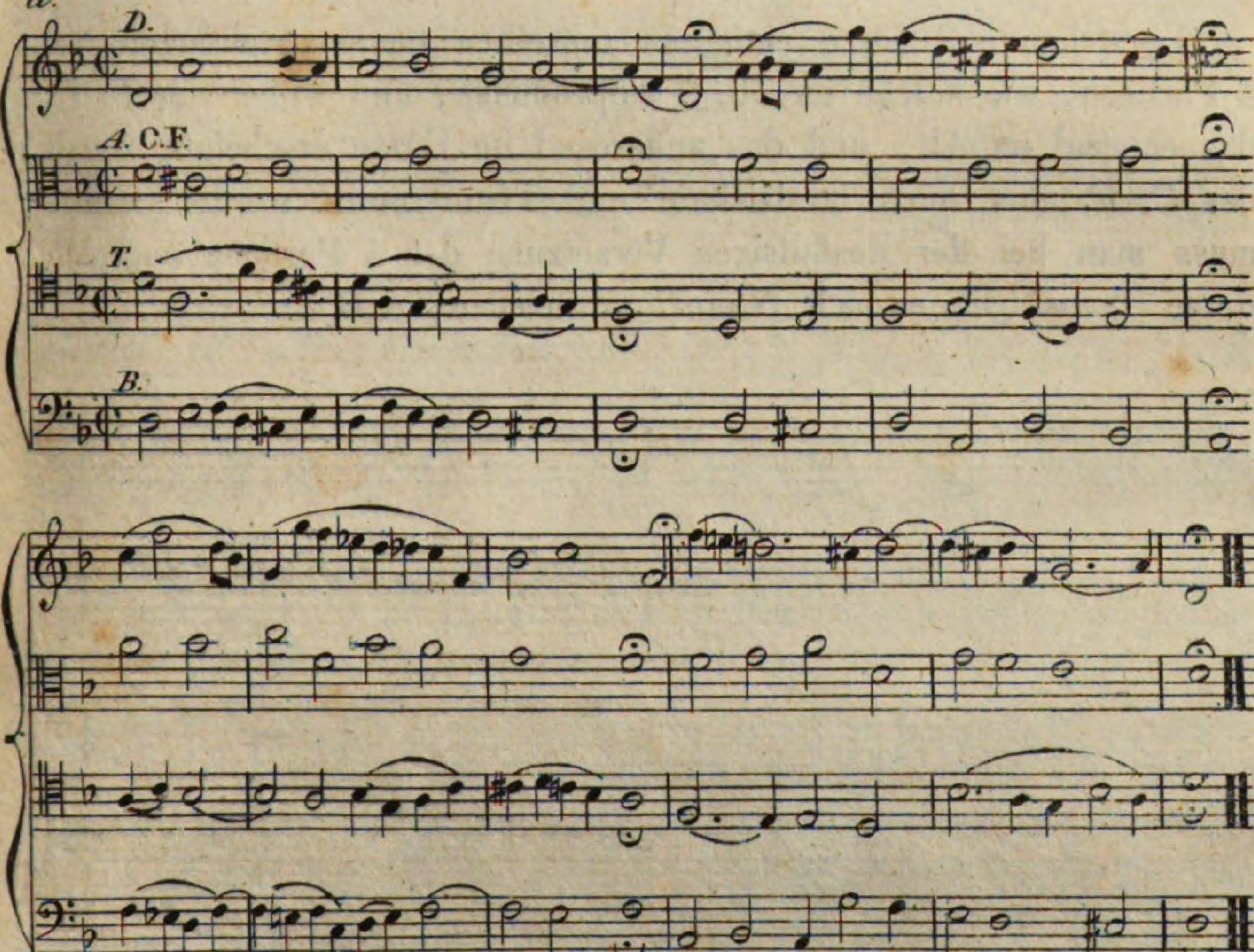
Der Lernende wolle nun die übrigen Versetzungen dieser beiden Sätze, nach Anleitung des am Schlusse des §. 95. mitgetheilten Schema, selbst aufschreiben, da sich derselbe in allen diesen, obgleich gewissermassen nur *mechanischen Arbeiten*, nicht genugsam üben kann. —

§. 98.

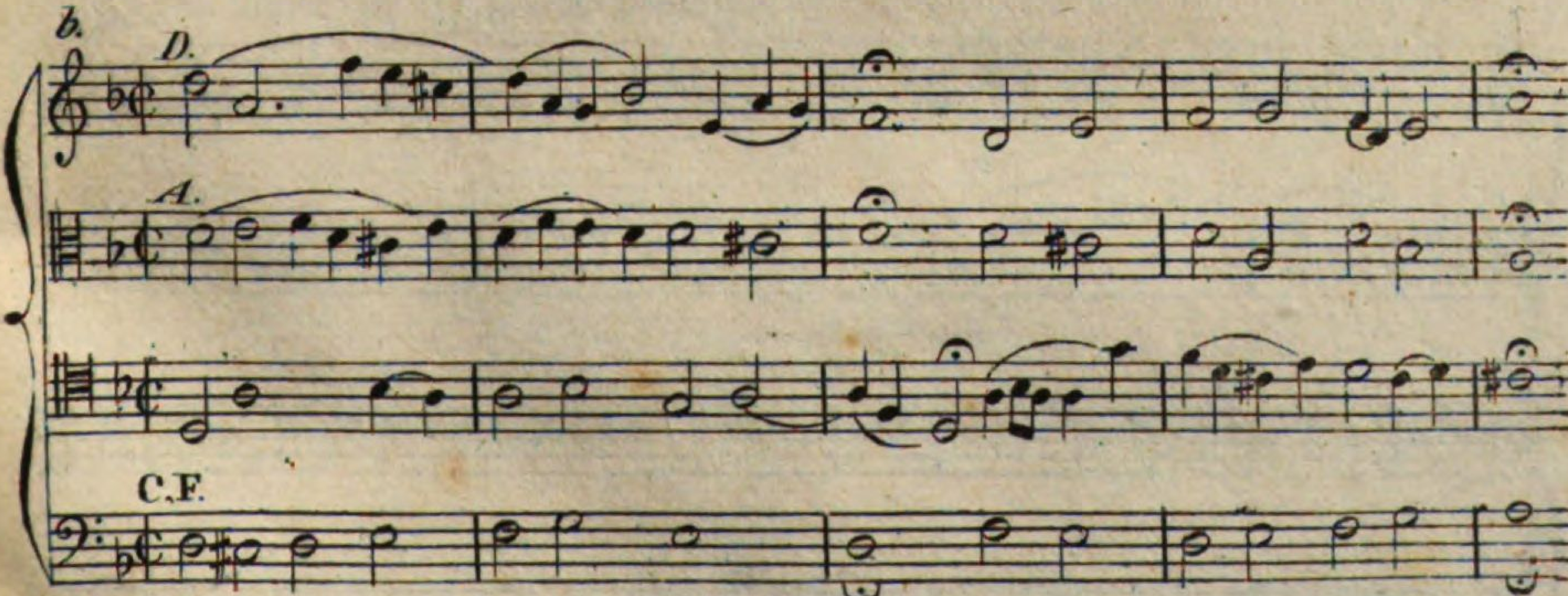
Ich will nun nachstehend eine ganze Choralmelodie im vierfach doppelten Contrapunkte liefern, mich hierbei aber, wie bereits bemerkt, auf die alleinige Anwendung des *Contrapunktes der Octave* beschränken; übrigens hierzu denselben Choral wählen, welcher bereits §. 70. in der Art bearbeitet worden ist: dass die Stimmführung des Diskantes und Altes mit derjenigen des Tenors und Basses der

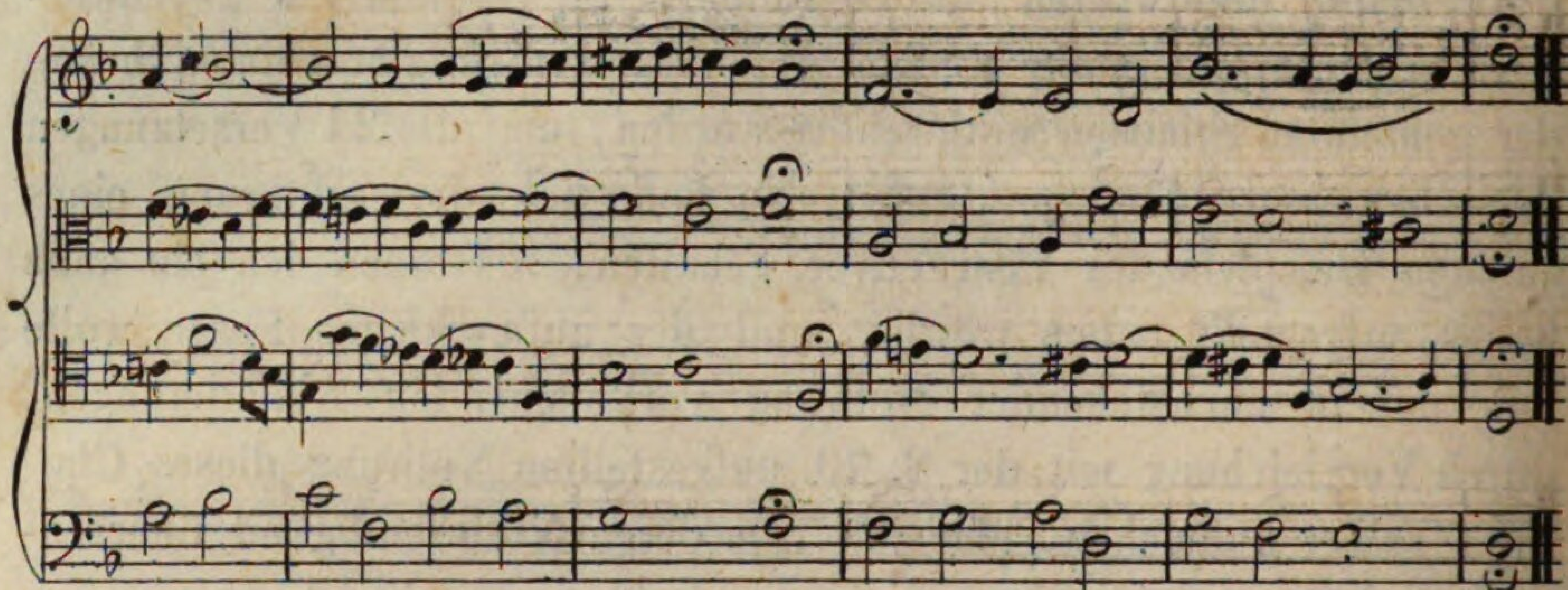
Umkehrung unterworfen werden konnte. — Da nun zur gegenwärtigen Absicht nur noch wenige Abänderungen in der Stimmführung der genannten Stimmen nothwendig wurden, um alle 24 Versetzungen derselben anwenden zu können, so habe ich die Anführung eines solchen Beispiels für instructiver gehalten, als wenn ich ein ganz neues aufgestellt haben würde, und der aufmerksame Leser wolle nun die in nachstehender Notirung vorkommenden Abänderungen, durch Vergleichung mit der §. 70. aufgestellten Notirung dieses Chorals, selbst aufsuchen, um sich von deren Nothwendigkeit überzeugen zu können.

a.



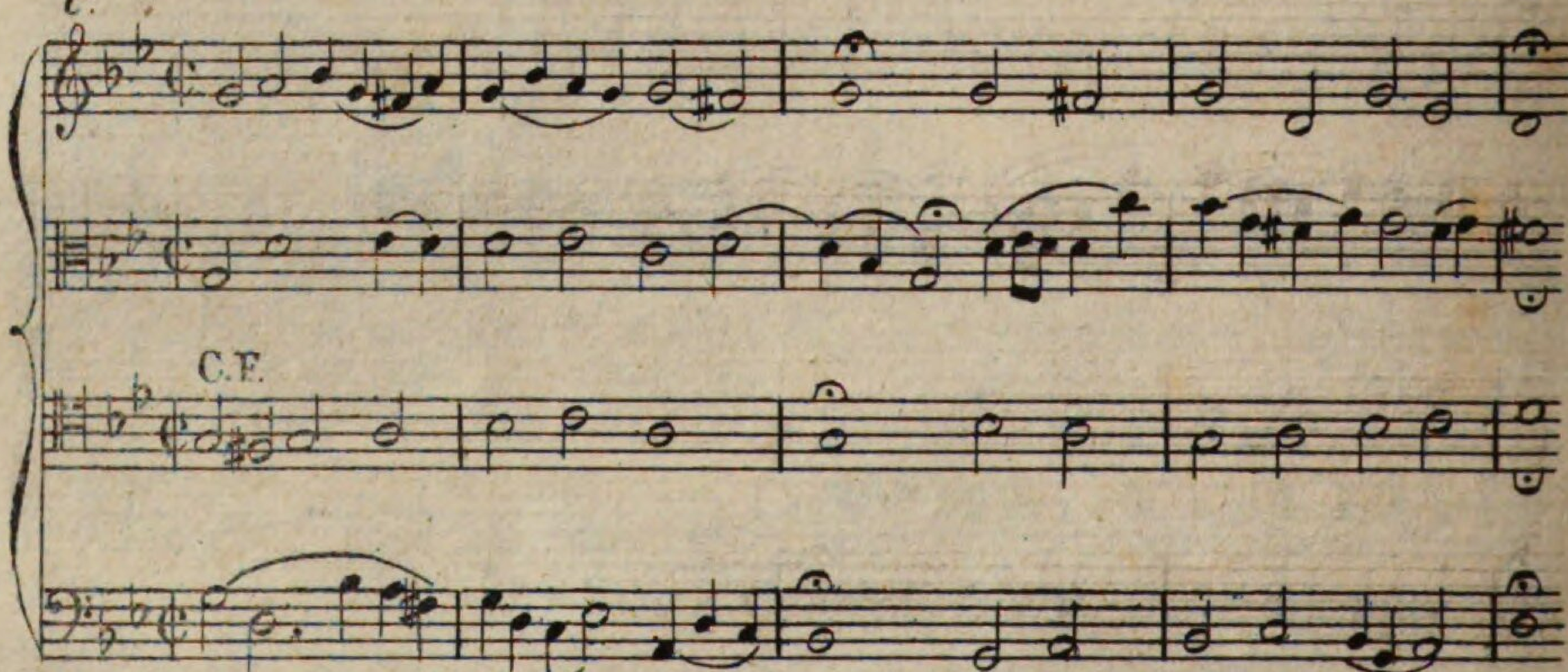
b.

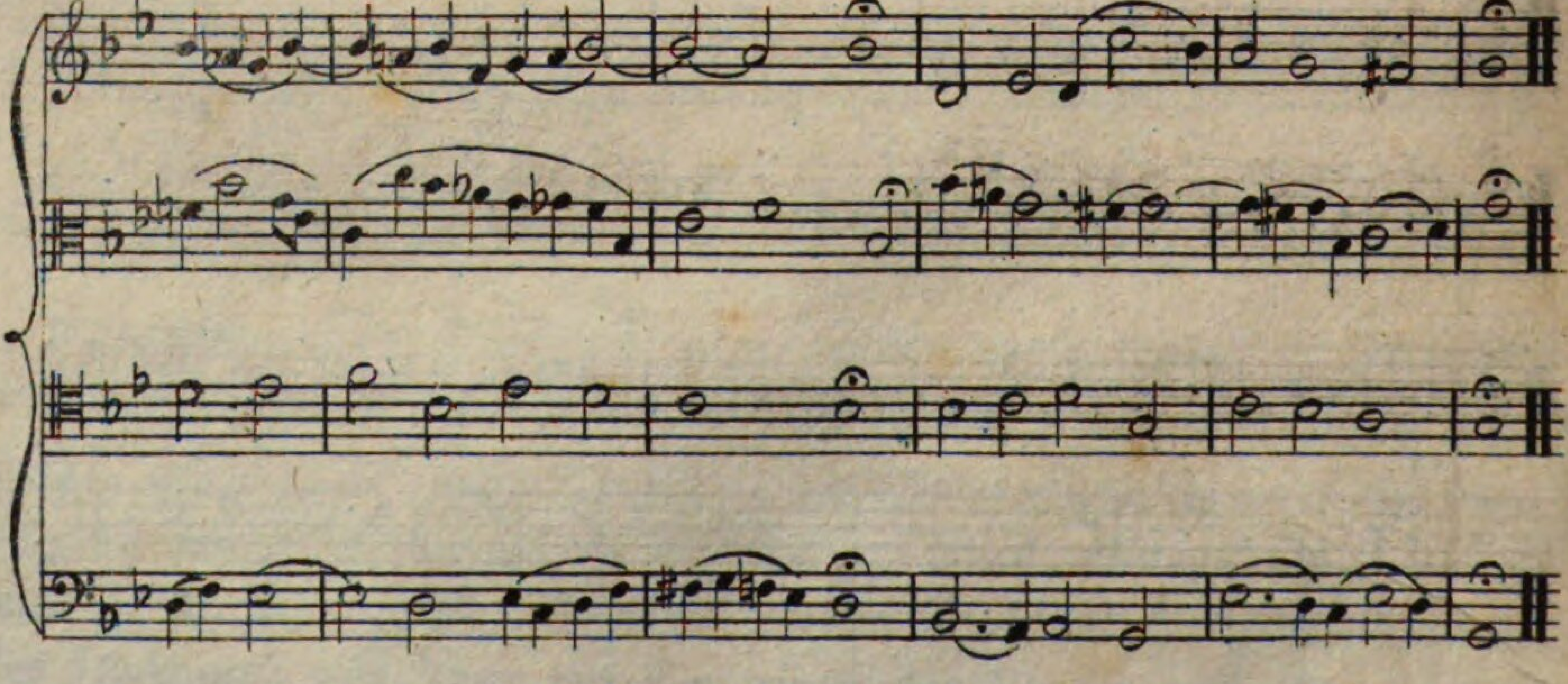




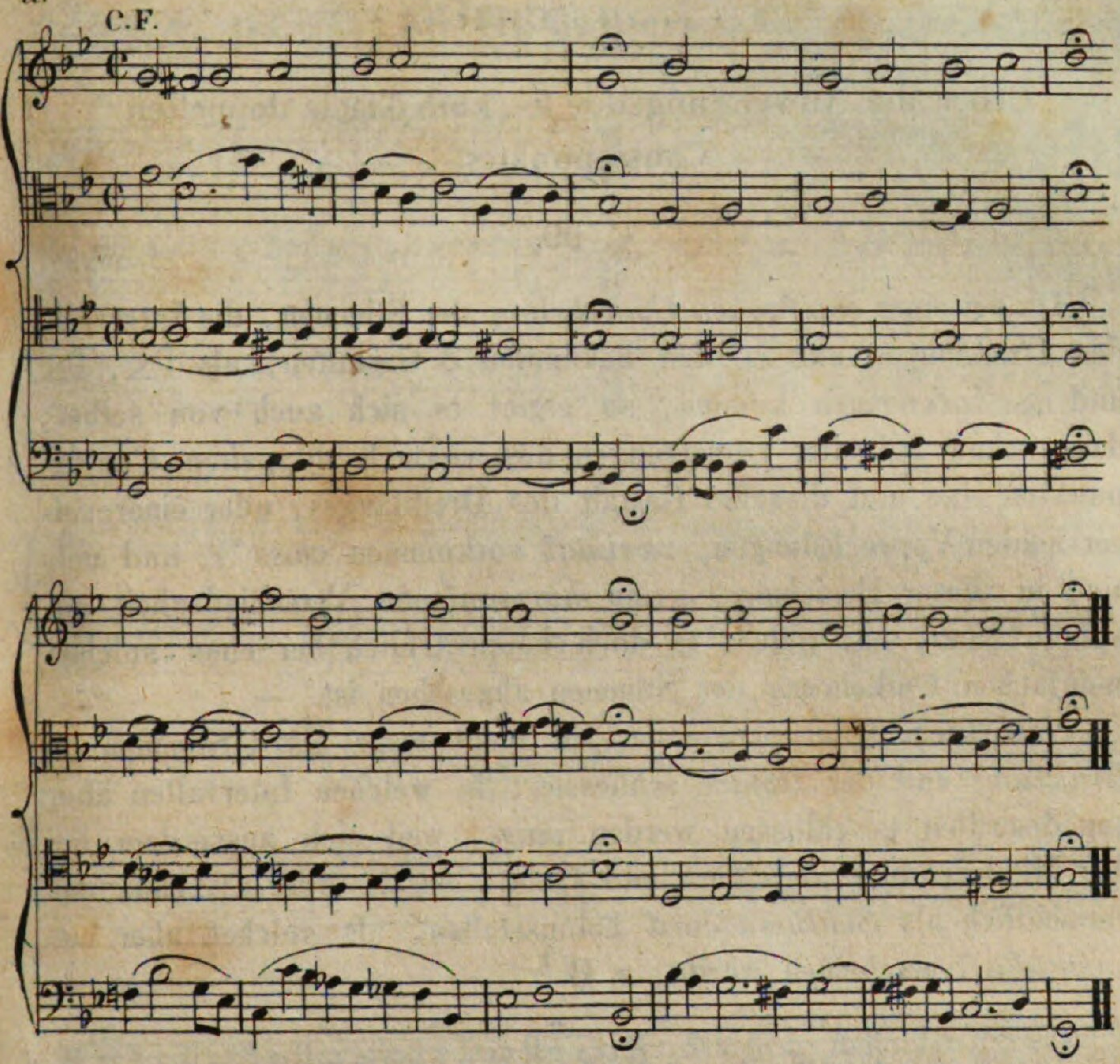
Vorstehende 2 Sätze enthalten dieselben beiden Stellungen der 4 Partieen, wie solche im 70. §. vorkommen, und wobei der *C. F.* das einemal im Alt, und das anderemal im Basse erscheint; damit der *C. F.* aber auch im Diskant und Tenor notirt werden kann, muss man bei der desfallsigen Versetzung der 4 Partieen zugleich deren Transposition nach *G moll* vornehmen, z. B.

C.





d.



Nach Anleitung dieser 4 Hauptversetzungen wolle nun der Lernende die übrigen Versetzungen der 4 Partieen vornehmen, und demnach alle Versetzungen, welche den *C. F.* im Diskant oder Tenor haben, in *G moll*, die Versetzungen mit dem *C. F.* im Alt und Basse aber in *D moll* notiren.

Vierter Abschnitt

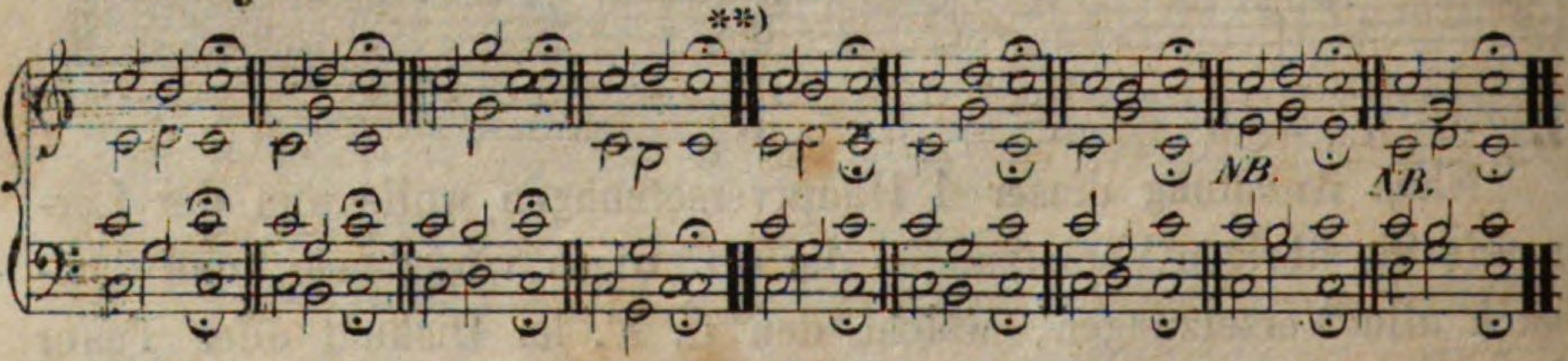
des vierten Capitels.

Ueber die Anwendung des 5- und 6fach doppelten Contrapunktes.

§. 99.

Da bei einer *vierfachen Umkehrung* der Stimmen, die Intervalle des Dreiklanges nur in den bekannten 3 Gestalten, als , und vorkommen können, so ergibt es sich auch von selbst, dass schon bei den Versetzungen des vierfach doppelten Contrapunktes eine und dieselbe Gestalt des Dreiklanges, oder einer seiner beiden Verwechslungen, *zweimal* vorkommen muss *), und mithin, in dieser Beziehung, keine *harmonische* Verschiedenheit gewähren kann, auf welche es doch hauptsächlich bei einer solchen mehrfachen Umkehrung der Stimmen abgesehen ist. —

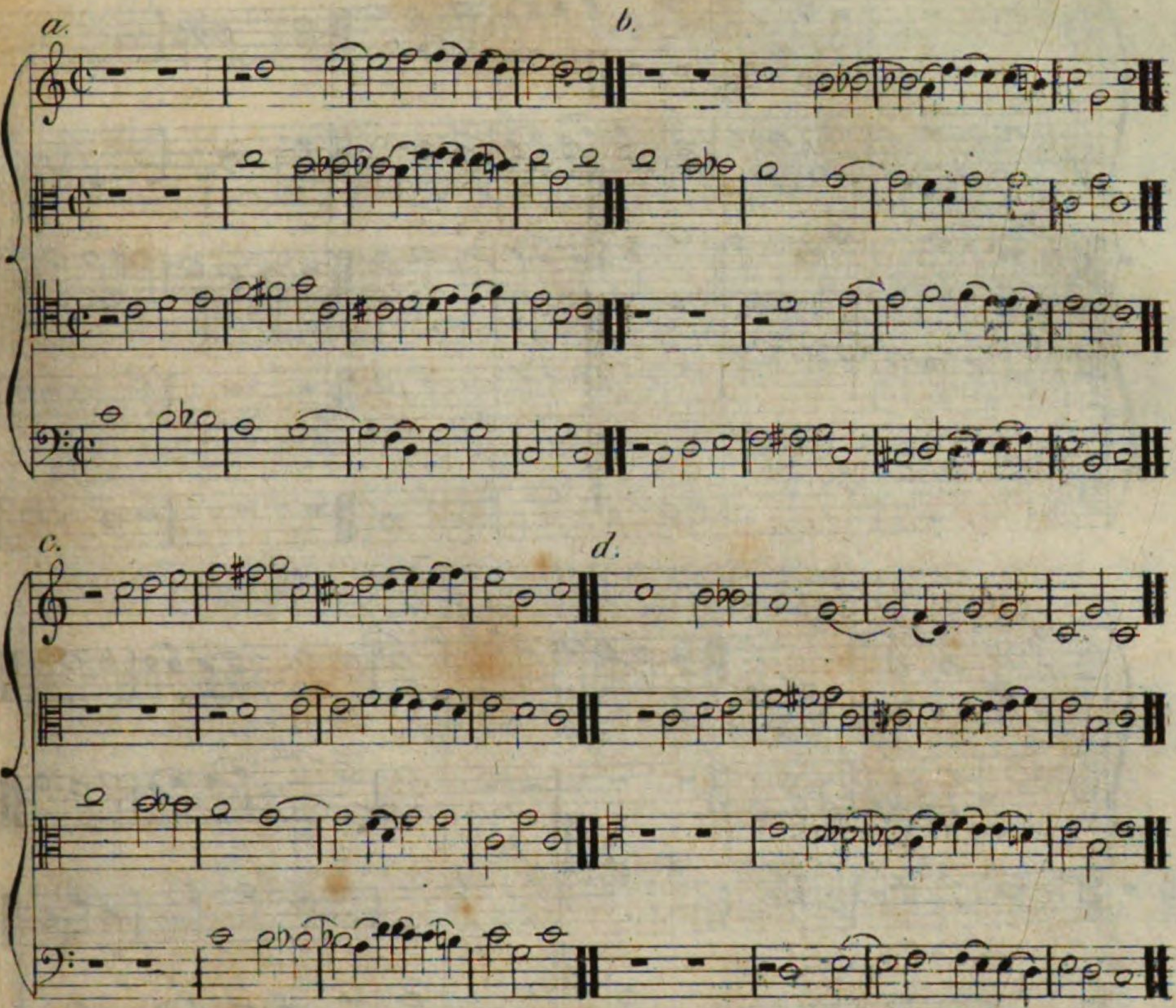
Nächstdem kann man auch mit nicht mehr als 4 Stimmen im *Einklang* und der *Octave* schliessen; in welchen Intervallen aber um deswillen geschlossen werden *muss*, weil sich ausserdem bei der Mitanwendung der Terz und Quinte ein oder ganz unvermeidlich als *Schlussaccord* herausstellen, als solcher aber nur *unstatthaft* erscheinen würde, z. B.



Diese Umstände berücksichtigend, möchte sich daher die Anwendung eines *mehrfach doppelten Contrapunktes*, wohl auf den *vierfach doppelten Contrapunkt der Octave* beschränken lassen; damit sich aber der Lernende ganz augenscheinlich hiervon überzeuge, will ich nachstehend einen kurzen Satz zuerst im *vierfach*, dann im *fünffach*, und zuletzt im *sechsfach* doppelten Contrapunkte mittheilen, z. B.

*) Nur die Harmonie des , da sie aus 4 verschiedenen Tönen besteht, kann an denjenigen Stellen, wo sie *frei anschlagend* eintreten kann, auch in *viererlei* Gestalten erscheinen.

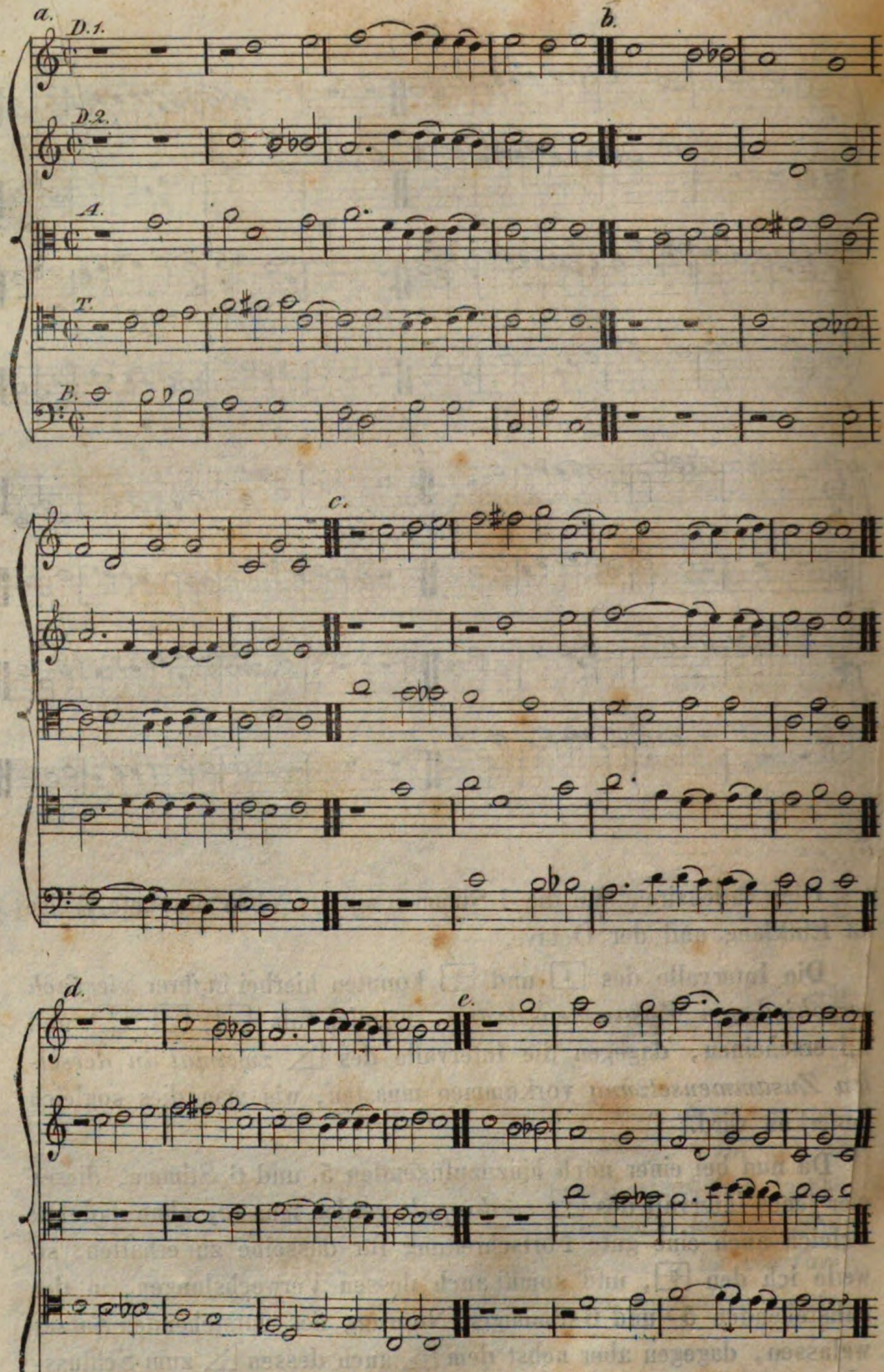
**) Man findet diese Cadenzen auch bereits §. 87. Nr. 2. angeführt. —

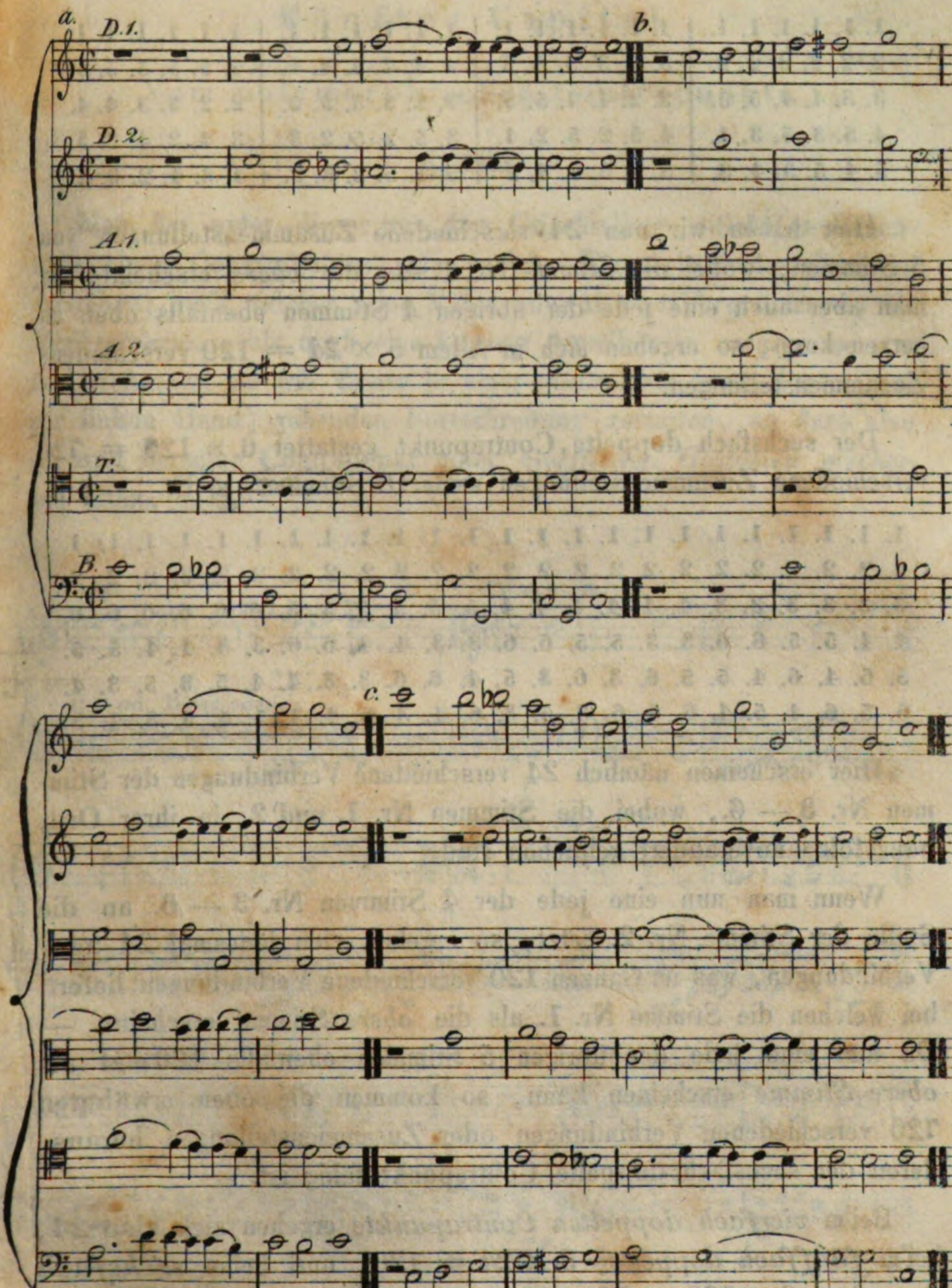


Hier cadenziren nun die 4 Stimmen auf die oben erwähnte Weise im Einklang und der Octave. —

Die Intervalle des [1] und [3] konnten hierbei in ihrer *vierfach verschiedenen Zusammensetzung*, nämlich als □, ⊔, ⊔ und ⊔ erscheinen, dagegen die Intervalle des ◺ *zweimal in derselben Zusammensetzung* vorkommen mussten, wie man dies sogleich bemerken wird. —

Da nun bei einer noch hinzuzufügenden 5. und 6. Stimme, dieses oder jenes Intervall des [3] *verdoppelt* werden müsste, ohne dadurch zugleich auch eine gute Fortschreitung für dasselbe zu erhalten, so werde ich den [3], und somit auch dessen Verwechslungen, in der nachstehenden 5- und 6stimmigen Notirung des vorstehenden Satzes weglassen, dagegen aber nebst dem ◺1 auch dessen ◺ zum Schluss-accord nehmen, da letzterer, wie bereits bemerkt, bei 5 und 6 Stimmen ohnedies nicht zu vermeiden ist. Nur die *zuletzt* kommende Versetzung darf nicht mit dem ◺1, sondern muss mit dem ◺1 schliessen, z. B.


a.
D.1.
D.2.
A.
T.
B.
b.
c.
d.
e.



Der Lernende wolle sich nun selbst in mehreren Versetzungen dieser beiden Sätze versuchen, von welchen der fünfstimmige 120, der sechsstimmige aber 720 Versetzungen fähig ist, wie man dies aus folgenden 2 Schemata entnehmen wird, z. B.

1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.
2.	2.	2.	2.	2.	2.	3.	3.	3.	3.	3.	3.	4.	4.	4.	4.	4.	4.	5.	5.	5.	5.	5.	5.
3.	3.	4.	4.	5.	5.	2.	2.	4.	4.	5.	5.	2.	2.	3.	3.	5.	5.	2.	2.	3.	3.	4.	4.
4.	5.	3.	5.	3.	4.	4.	5.	2.	5.	2.	4.	3.	5.	2.	5.	2.	3.	3.	4.	2.	4.	2.	3.
5.	4.	5.	3.	4.	3.	5.	4.	5.	2.	4.	2.	5.	3.	5.	2.	3.	2.	4.	3.	4.	2.	3.	2.

Hier haben wir nun 24 verschiedene Zusammenstellungen von 5 Stimmen, wobei die Stimme Nr. 1. als die *obere* erscheint; da man aber auch eine jede der übrigen 4 Stimmen ebenfalls oben an setzen kann, so ergeben sich in Allem 5 × 24 = 120 verschiedene Zusammenstellungen. —

Der sechsfach doppelte Contrapunkt gestattet 6 × 120 = 720 verschiedene Zusammenstellungen seiner 6 Stimmen, z. B.

1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.
2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.
3.	3.	3.	3.	3.	3.	4.	4.	4.	4.	4.	4.	5.	5.	5.	5.	5.	5.	6.	6.	6.	6.	6.	6.
4.	4.	5.	5.	6.	6.	3.	3.	5.	5.	6.	6.	3.	3.	4.	4.	6.	6.	3.	3.	4.	4.	5.	5.
5.	6.	4.	6.	4.	5.	5.	6.	3.	6.	3.	5.	4.	6.	6.	3.	3.	4.	4.	5.	3.	5.	3.	4.
6.	5.	6.	4.	5.	4.	6.	5.	6.	3.	5.	3.	6.	4.	3.	6.	4.	3.	5.	4.	5.	3.	4.	3.

Hier erscheinen nämlich 24 verschiedene Verbindungen der Stimmen Nr. 3 — 6., wobei die Stimmen Nr. 1. und 2. in ihrer Ordnungsfolge unverändert geblieben sind.

Wenn man nun eine jede der 4 Stimmen Nr. 3 — 6. an die Stelle der Stimme Nr. 2. setzt, so ergeben sich jedesmal 24 neue Verbindungen, was im Ganzen 120 verschiedene Verbindungen liefert, bei welchen die Stimme Nr. 1. als die *obere* Stimme erscheint. — Da nun eine jede der übrigen 5 Stimmen ebenfalls 120 mal als *obere Stimme* erscheinen kann, so kommen die oben erwähnten 720 verschiedenen Verbindungen oder Zusammenstellungen heraus, deren der sechsfach doppelte Contrapunkt fähig ist. —

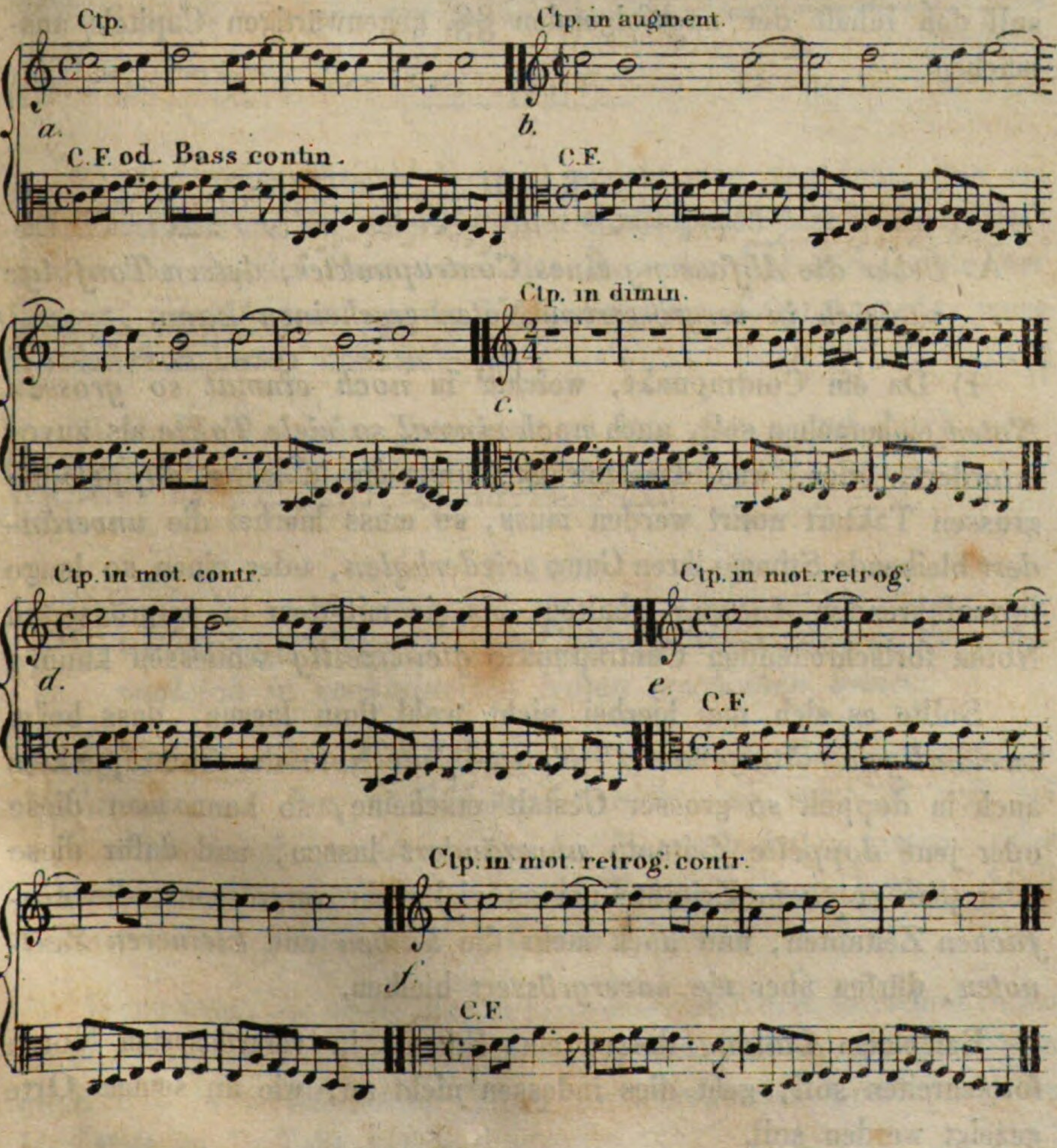
Bei'm *vierfach doppelten Contrapunkte* ergeben sich also 24, bei'm *fünffach doppelten* 5 × 24 = 120, und bei'm *sechsfach doppelten* 6 × 120 = 720 verschiedene Stimmverbindungen, nach welcher Progression sich dann bei'm *siebenfach doppelten Contrapunkte* 7 × 720 = 5040, und bei'm *achtfach doppelten Contrapunkte* 8 × 5040 = 40,320 solcher verschiedenen Stimmverbindungen ergeben.

Fünftes Capitel.

Vom polymorphischen Contrapunkte.

§. 100.

Man hat unter dieser aus dem Griechischen entlehnten Benennung eines Contrapunktes, eine solche Eigenschaft desselben zu verstehen, nach welcher seine Noten sowohl eine *Vergrösserung* als *Verkleinerung*, als auch eine *Lesung* derselben in *entgegengesetzter Richtung*, so wie ferner in einer *rückwärts* (von der rechten zur linken Hand) gehenden Fortschreitung gestatten, so dass also ein und derselbe Contrapunkt unter *vielfachen Gestalten* erscheinen kann, z. B.



Bei *a.* steht ein zu dieser Behandlung eingerichteter zweistimmiger Satz, dessen Contrapunkt

bei *b.* in *noch einmal so grossen*, und

bei *c.* in *noch einmal so kleinen Noten* erscheint.

Bei *d.* erscheinen die Noten des Contrapunktes in entgegengesetzter Richtung ihrer Fortschreitung, so dass die *steigenden* Noten zu *fallenden*, und die *fallenden* zu *steigenden* Noten gemacht worden sind.

Bei *e.* findet eine *rückwärts* (von der rechten zur linken Hand) *gehende Lesung* der Noten des Contrapunktes, und

bei *f.* eine Fortschreitung derselben in entgegengesetzter Richtung Statt.

Was nun über die *Verfertigung* und *Anwendung* dieser zum Theil blos *papierner Künsteleien* des Contrapunktes zu sagen ist, soll den Inhalt der nachfolgenden §§. gegenwärtigen Capitels ausmachen.

§. 101.

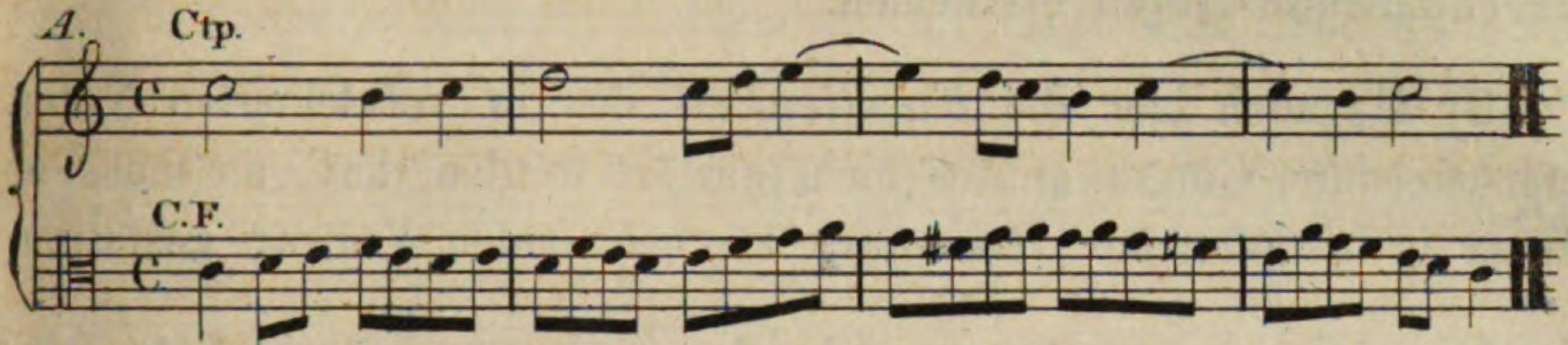
A. *Ueber die Abfassung eines Contrapunktes, dessen Tonfolge zugleich in vergrösserten Noten erscheinen kann.*

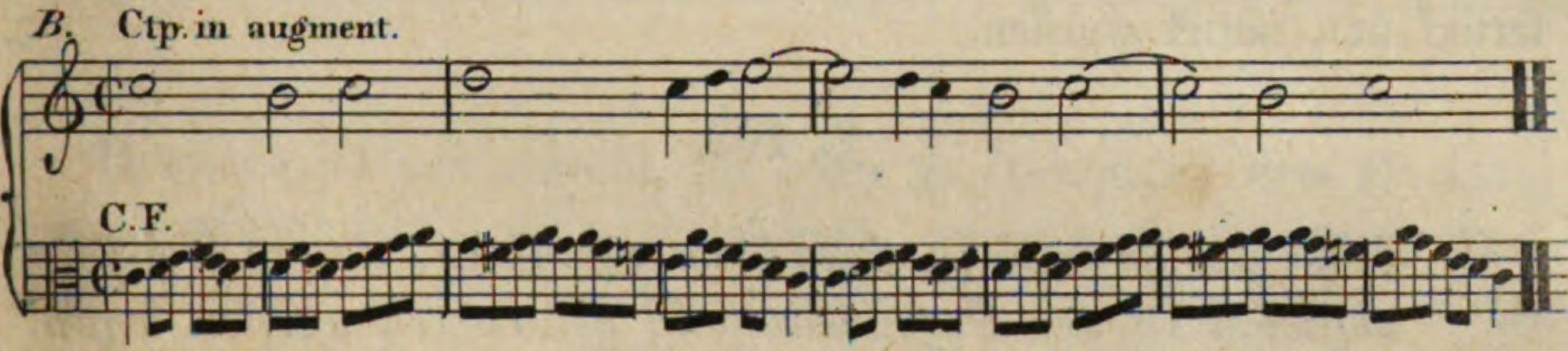
1) Da ein Contrapunkt, welcher in *noch einmal so grossen Noten* einhergehen soll, auch *noch einmal so viele Takte* als zuvor erfordert, oder, was dasselbe ist, nunmehr in einer *doppelt* so grossen Taktart notirt werden muss, so muss hierbei die *unverändert* bleibende Stimme ihren Gang *wiederholen*, oder einen so lange fortzuführenden *Anhang* erhalten, bis sie mit dem in vergrösserten Noten fortschreitenden Contrapunkte *gleichzeitig* schliessen kann.

Sollte es sich nun hierbei nicht wohl thun lassen, dass bei'm *zweimaligen* Vortrage des *C. F.* eine *jede* Note des Contrapunktes auch in doppelt so grosser Gestalt erscheine, so kann man diese oder jene *doppelte* Zeitnote *unverändert* lassen, und dafür diese oder jene *einfache* Zeitnote um so viel mehr vergrössern; die *einfachen* Zeitnoten, und noch mehr die *halben* und *kleineren Zeitnoten*, dürfen aber nie *unvergrössert* bleiben.

Bei einem *Canon*, dessen eine Stimme in vergrösserten Noten fortschreiten soll, geht dies indessen nicht an, wie an seinem Orte gezeigt werden soll.

Es lässt sich indessen auch zu der einmal notirten Tonfolge des fraglichen Contrapunktes, eine in der Art abzufassende Melodie eines *C. F.* annehmen, dass *sämmtliche* Noten des Contrapunktes in doppelt so grosser Gestalt notirt werden können, z. B. *A.* und *B.*





2) Aus gegenwärtigem Beispiel ersieht man zugleich, dass ein der Vergrösserung zu unterwerfender Contrapunkt sich auf die Harmonie des ◺ der Prime und des ◺¹ oder [1] der Quinte der Tonart, nebst Anwendung der Verwechslungen dieser Accorde, muss beschränken lassen können. —

3) Darf ein solcher Satz nicht zu lang seyn, und durch seine Vergrösserung *nicht unfasslich* werden.

§. 102.

B. *Ueber die Abfassung eines Contrapunktes, dessen Tonfolge zugleich in verkleinerten Noten erscheinen kann.*

1) Da ein Contrapunkt dieser Art gerade im *entgegengesetzten Verhältniss* zu dem vorhergehenden steht, so muss er sich bei dem ununterbrochenen Gange des *C. F. wiederholen* lassen, oder er muss um die erforderliche Anzahl Takte *später* eintreten, damit beide Stimmen *gleichzeitig* schliessen können.

Wenn man, wie oben, den in *vergrösserten* Noten fortschreitenden Contrapunkt im $^{2}/_{2}$, statt im *C* oder $^{4}/_{4}$ Takt, notirt, so kann man auch den in *verkleinerten* Noten fortschreitenden Contrapunkt im $^{2}/_{4}$, statt im $^{4}/_{4}$ Takt notiren.

2) Auch hierbei hat man sich auf die oben genannte Harmoniefolge zu beschränken, obgleich, streng genommen, bei einem blos zweistimmigen Contrapunkte dieser Art, gar keine *Accordfolge* fühlbar werden kann, indem fast alle hier vorkommenden Töne als *durchgehende Noten* erscheinen.

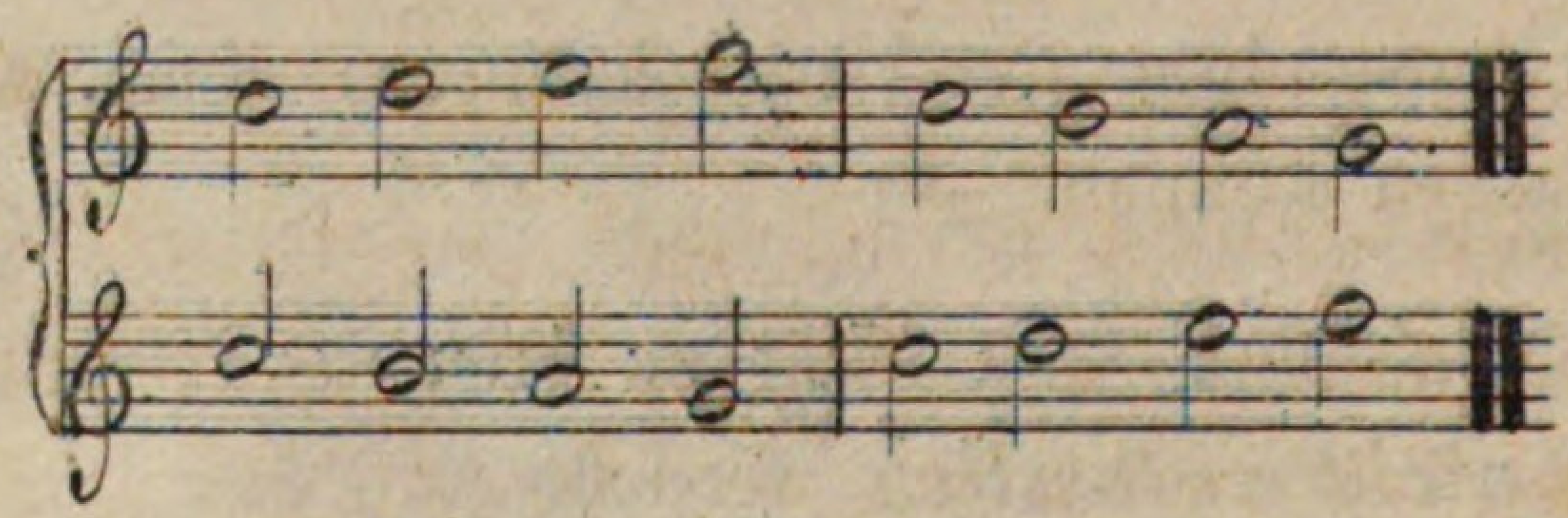
3) Da auch hier die *Fasslichkeit* des in verkleinerten Noten erscheinenden Contrapunktes nicht gestört werden darf, so muss er einen in *gemässigter Bewegung* zu nehmenden Vortrag gestatten.

Hiernach ist nun der vorstehend unter *c.* angeführte Satz verfertigt und notirt worden.

§. 103.

C. *Ueber die Abfassung eines Contrapunktes, dessen Tonfolge zugleich in der Gegenbewegung genommen werden kann.*

1) Ein zu dieser Absicht bestimmter Contrapunkt, darf sich von der Prime seiner Tonleiter nur bis zu deren oberen oder unteren Quarte entfernen, in so fern eine jede seiner Noten als Bestandtheil eines *Accordes* betrachtet und behandelt werden soll, z. B.

1.


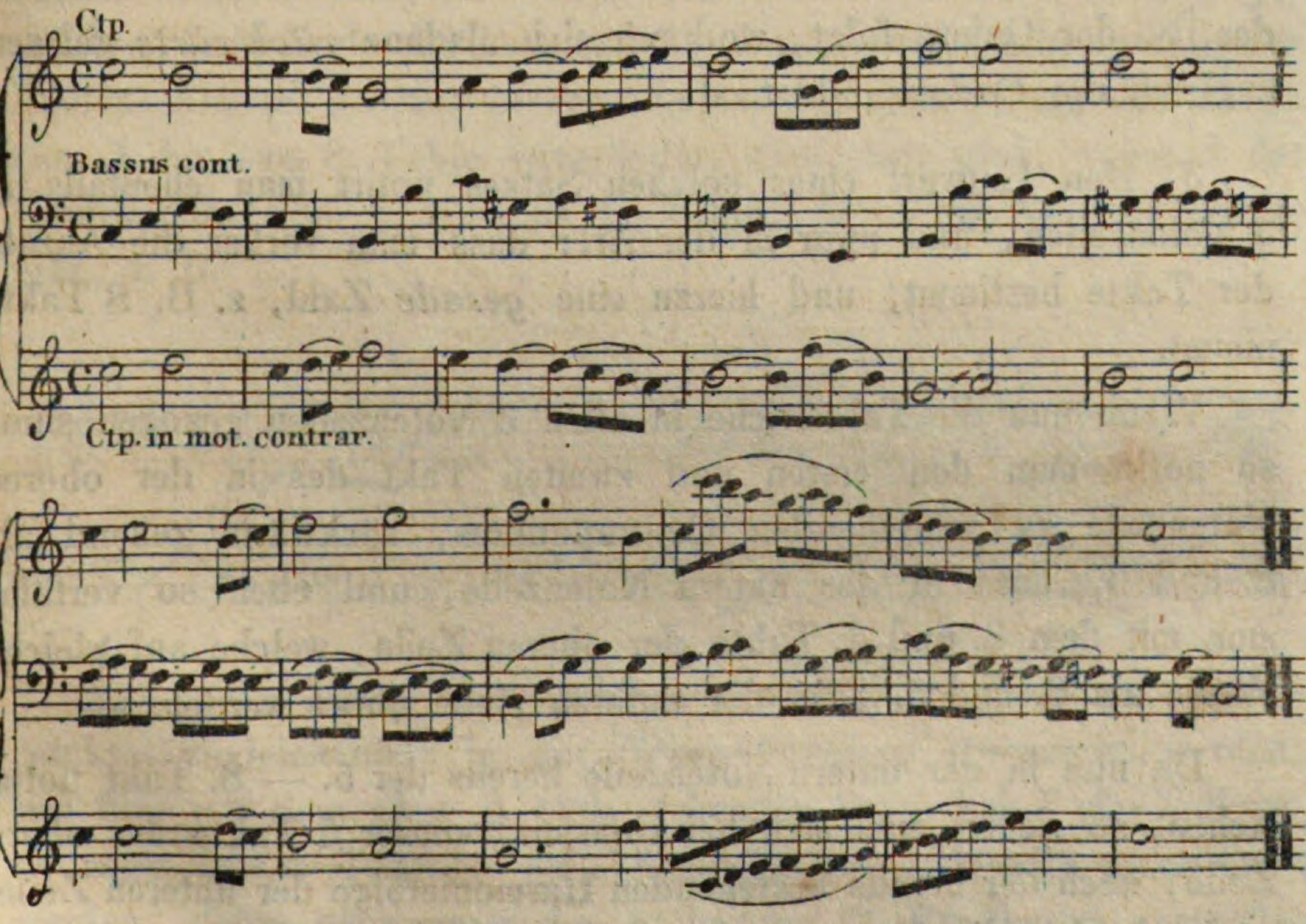
Will man aber die Tonstufen eines solchen Contrapunktes zugleich auch als *durchgehende Noten* behandeln, so lässt sich deren Umfang bis zur oberen und unteren Octave ausdehnen, z. B.

2.


Aus diesen 2 Beispielen geht nun hervor, dass die hierbei anzuwendende Harmoniefolge auf solche Accorde beschränkt ist, zu welchen sich die oben bei 1. aufgestellten Intervalle als *harmonische Bestandtheile* der Tonleiter *C dur* und *A moll* verhalten, z. B.



Hiernach ist nun sowohl das oben §. 100. unter dem Buchstaben *d.* mitgetheilte, als nachstehendes zweistimmige Beispiel abgefasst, welches letztere ich um deswillen in 3 Zeilen notire, damit der Leser die zur Fortschreitung in der Gegenbewegung eingerichtete Stimme, sammt dieser Gegenbewegung selbst, mit einem Blicke übersehen kann.



Auch kann man aus vorstehendem Beispiel die hierbei Statt findende Behandlung der *durchgehenden Noten* kennen lernen, welche bei der *geraden* wie bei der *entgegengesetzten Richtung* der Noten, stets von *gleicher Art* sind.

§. 104.

D. *Ueber die Abfassung eines Contrapunktes, dessen Tonfolge zugleich rückwärts gelesen werden kann.*

1) Da hier alle melodische Figuren, *rückwärts* gelesen, dieselbe *Fasslichkeit* und *zusammenhängende Taktverbindung* haben müssen, wie sie beides *vorwärts gelesen* besitzen, so können hierbei keine *punktirte* Noten und keine *gebundene Noten von ungleicher Dauer*, auch keine andere Pausen als am Anfang oder Ende eines Absatzes gesetzt werden. —

Auch Versetzungszeichen dürfen hierbei keine vorkommen, da solche, *rückwärts* gelesen, nicht an ihrer *gehörigen Stelle* erscheinen können. —

2) Auch hier hat man die anzuwendende Harmoniefolge auf den ◺ der Prime, und auf den ◺1 oder [1] der Quinte und auf die Verwechslungen dieser Accorde zu beschränken, und lässt diese Harmoniefolge am besten Takt um Takt abwechseln, wobei man mit dem ◺ der Prime anfängt, welchem, unter diesen Umständen, der ◺1 der Quinte folgt, wodurch sich alsdann *rückwärts* gelesen zugleich die *Cadenz* bildet. —

3) Den Entwurf eines solchen Satzes notirt man ebenfalls in 3 Notenzeilen, und zwar in der Art: dass man vorher die Anzahl der Takte bestimmt, und hierzu eine *gerade* Zahl, z. B. 8 Takte nimmt. —

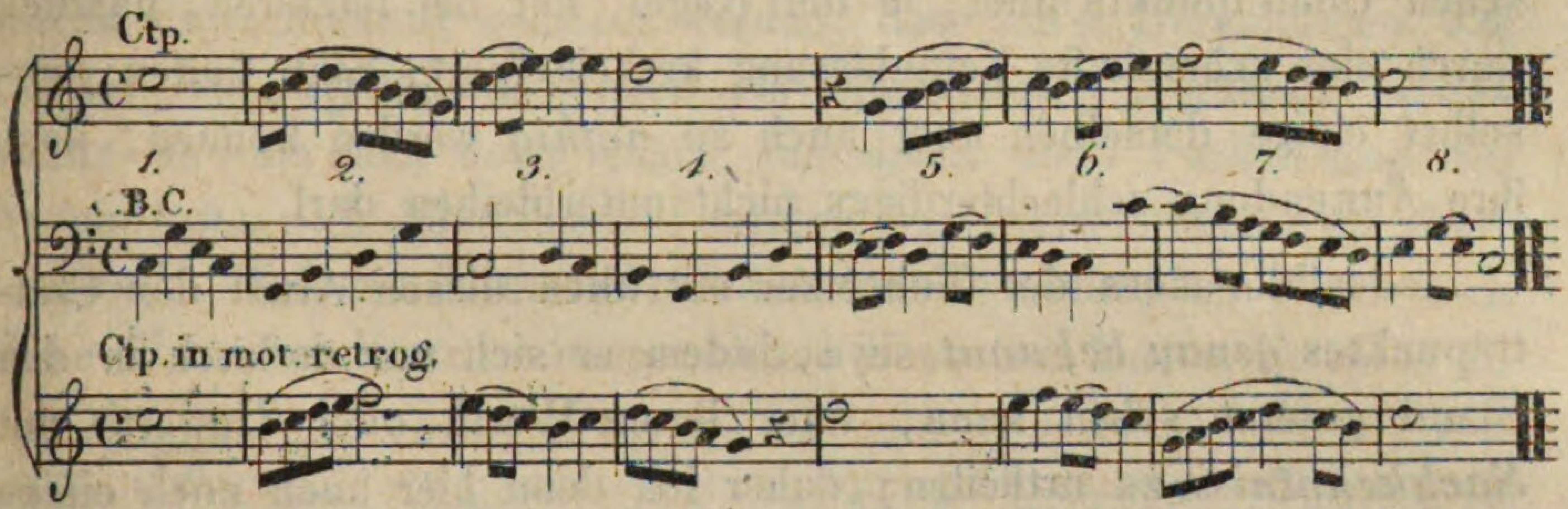
Wenn nun die Taktstriche in allen 3 Notenzeilen gezogen sind, so notirt man den ersten und zweiten Takt des in der oberen Notenzeile zu schreibenden Contrapunktes, rückwärts gehend als 8. und 7. Takt in der untern Notenzeile, und eben so verfährt man mit dem 3. und 4. Takte der oberen Zeile, welche auf gleiche Weise als 6. und 5. Takt der unteren Zeile notirt werden. —

Da nun in der untern Notenzeile bereits der 5. — 8. Takt notirt stehen, so richtet man sich bei Abfassung dieser 4 Takte der obern Zeile, nach der bereits bestehenden Harmoniefolge der unteren Zeile, wodurch also die Harmonie des ◺1 oder [1] der Quinte wiederum bei'm 5. Takte eintritt, und durch ihre Abwechslung mit der Harmonie des ◺ der Prime, vom 7. zum 8. Takte die Cadenz bildet. —

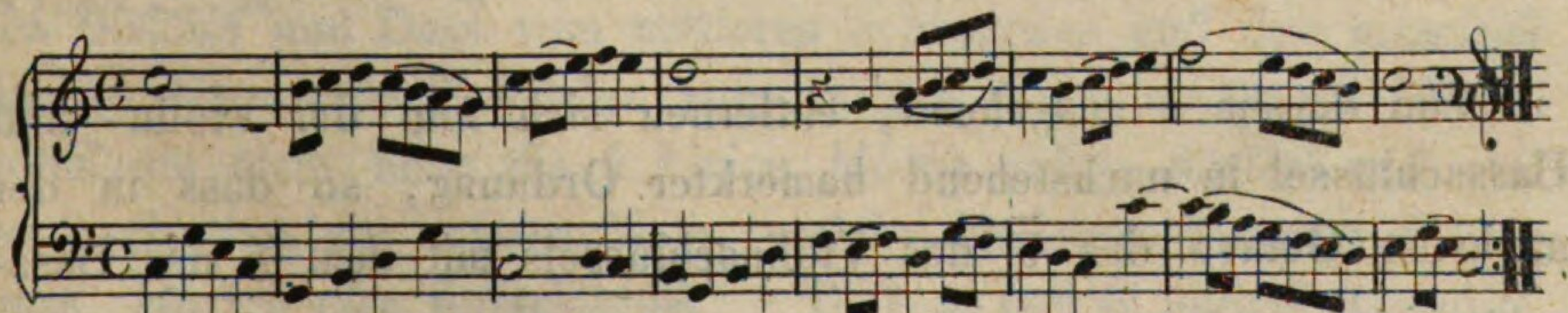
Ist nun der vorwärts und rückwärts zu lesende Contrapunkt auf diese Weise in der oberen und unteren Zeile notirt, so ver-

zieret man alsdann den in der Mitte stehenden Bass *) in der Art, dass er zur *Begleitung beider Zeilen* tauglich bleibt, was auch bei einer solchen sich stets wiederholenden Harmoniefolge nicht schwer zu treffen ist. —

Nach dieser Vorschrift ist nun das in 3 Notenzeilen notirte nachstehende *zweistimmige Exempel* abgefasst, dessen *untere* Zeile den Gang der *rückwärts* zu lesenden *oberen* Zeile darstellt.



Wenn nun ein solcher Contrapunkt in *zwei* Notenzeilen notirt werden soll, so muss an's Ende der Basszeile das *Wiederholungszeichen*, an's Ende der Diskantzeile aber ein *rückwärts weisender Violinschlüssel* gesetzt werden, indem der ganze Gang des *B. C.* vom 1. bis zum 8. Takte unverändert wiederholt wird, während der Contrapunkt vom 8. bis zum 1. Takte, Note um Note rückwärts geht, z. B.



Sollen die Noten eines solchen rückwärts zu lesenden Contrapunktes zugleich noch in der *Gegenbewegung* genommen werden, wie dies mit dem oben §. 100. stehenden Satze bei *f.* der Fall ist, so muss dessen Tonfolge auch noch denjenigen Regeln unterworfen werden, deren oben unter der Abtheilung *C.* Erwähnung geschehen ist. — Vorstehendes Beispiel lässt sich aber nicht hierzu anwenden, wie man das sogleich bemerken wird. —

*) Da hier der *Bass*, bei'm vor- und rückwärts zu lesenden Contrapunkte *unverändert* bleibt, so kann er auch als *C. F.* statt als *Bassus continuus* überschrieben werden.

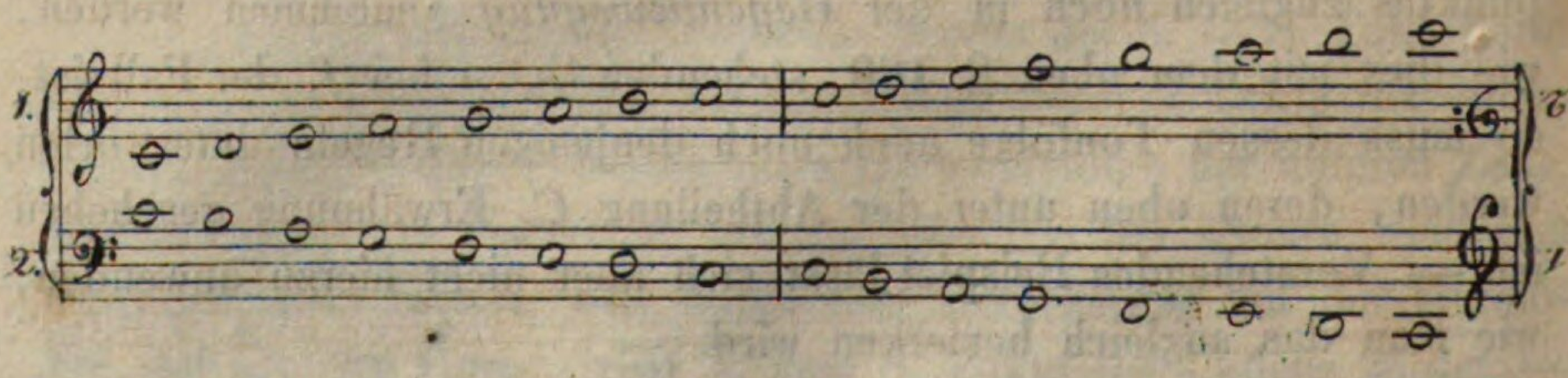
§. 105.

Was nun die Anwendung dieser Contrapunkte bei'm *Canon* und bei der *Fuge* betrifft, und worin sie sich bei beiden wiederum unterscheidet, soll in der 2. und 3. Hauptabtheilung gegenwärtigen Bandes gezeigt werden. Uebrigens kann die Anwendung des *Contrapunktes in der Vergrösserung* sowohl bei *ernsthaften* als bei *scherzhaften* Tonstücken, die Anwendung der übrigen polymorphischen Contrapunkte aber, in der Regel, nur bei letzteren, nämlich durch eine scherzhafte Veranlassung herbeigeführt, Statt finden; woselbst einige derselben aber auch so *nöthig* werden können, dass ihre Anwendung schlechterdings nicht unterbleiben darf.

Iedenfalls muss der Tonsetzer mit allen diesen Arten des Contrapunktes *genau bekannt* seyn, indem er sich nur dadurch in den Stand gesetzt sehen kann, über ihren Werth oder Unwerth mit *Sachkenntniss* zu urtheilen; daher ich denn hier auch noch einige Worte über die Abfassung eines solchen contrapunktischen Satzes anführen will, dessen beide Stimmen ein *Herumdrehen des Notenblattes* und hierbei einen *Umtausch ihrer Notenschlüssel* gestatten.

Es gründet sich nämlich ein solcher Satz auf den Umstand: dass bei'm *Bassschlüssel* das $\bar{c}$ auf derselben Stelle des Liniensystems steht, auf welcher bei'm Herumdrehen des Notenblattes dasselbe $\bar{c}$ des Violinschlüssels zu sehen ist *), z. B. 

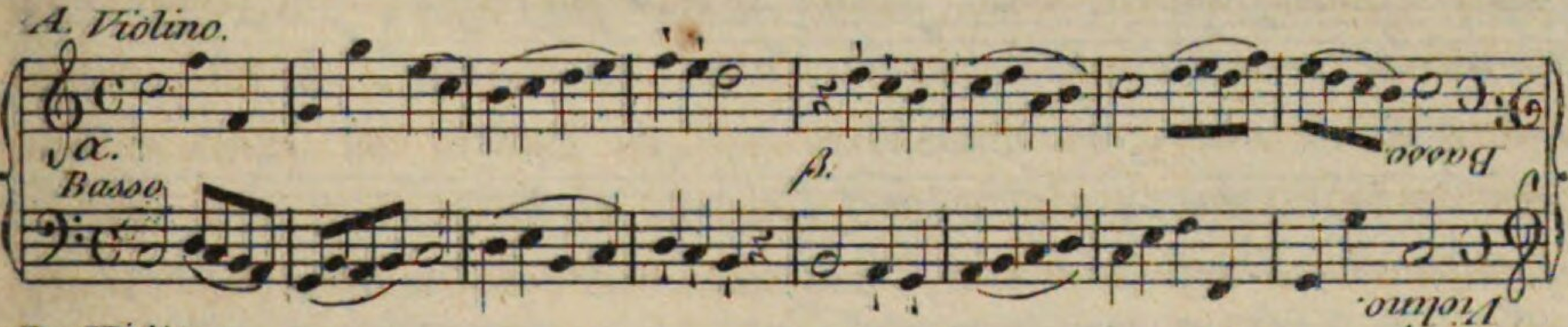
Von diesem $\bar{c}$ ausgehend, entfernen sich nun der Violin- und Bassschlüssel in nachstehend bemerkter Ordnung, so dass in der nächsten Octave das $\bar{\bar{c}}$ des Violinschlüssels mit dem c des Bassschlüssels, und in der darauf folgenden Octave das $\bar{\bar{\bar{c}}}$ mit dem grossen C zusammentreffen, z. B.

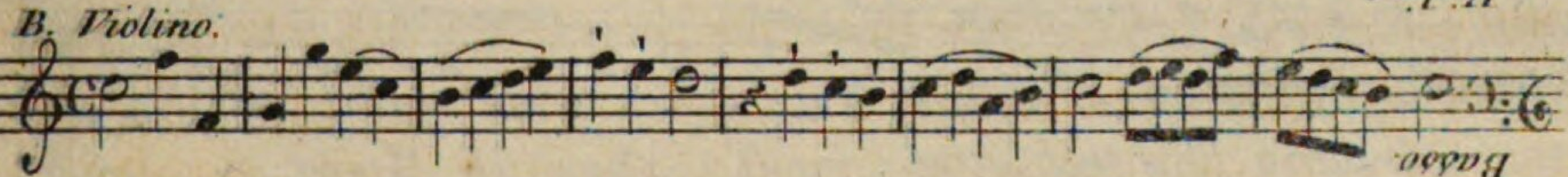


*) Man kann zwar auch noch andere Notenschlüssel auf eine ähnliche Art behandeln; allein die hier genannten eignen sich am besten hierzu.

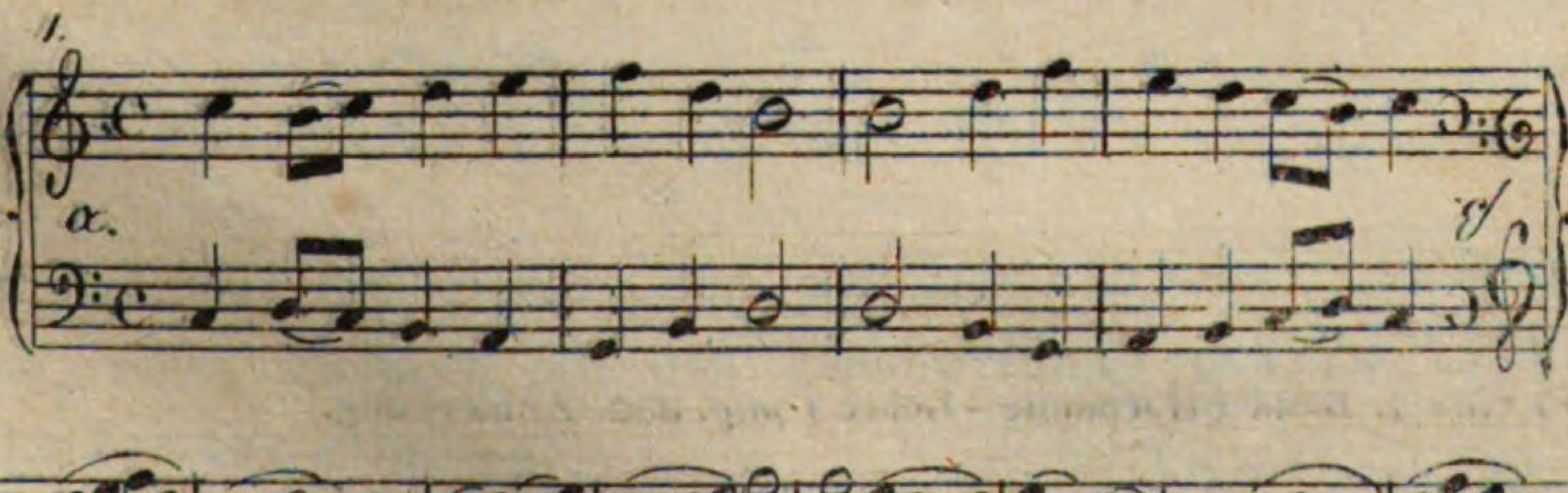
Wenn man nun das Notenblatt herumdreht, und dadurch die Notenzeile 1 zur Notenzeile 2, und *vice versa* die Notenzeile 2 zur Notenzeile 1 macht, so erscheinen zwar sämmtliche Noten in der *Gegenbewegung*, dabei aber in derselben *harmonischen Stellung* wie zuvor; daher man denn auch eine Folge von Terzen und Sexten hierbei anbringen, und dadurch diese Setzart sehr erleichtern kann.

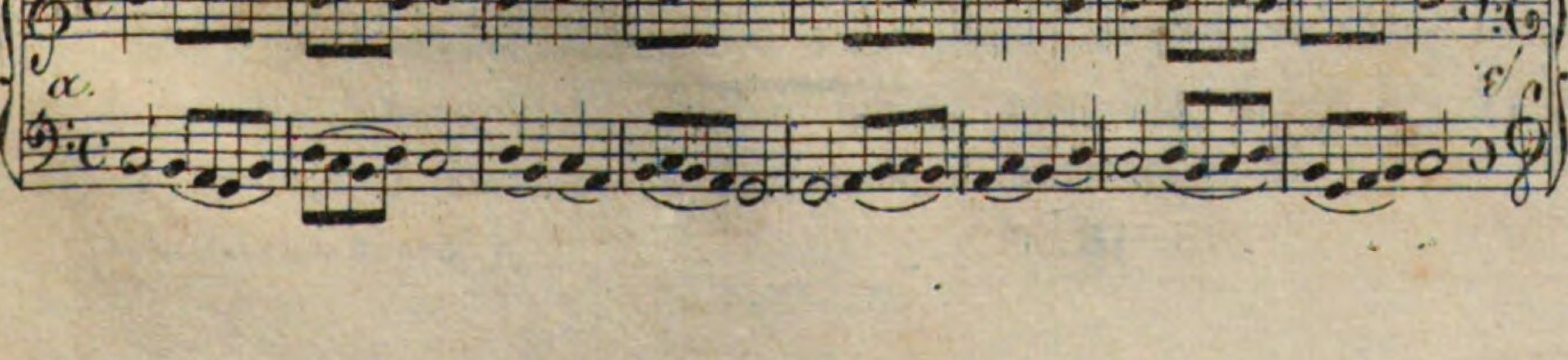
Zur *Tonart* muss *C dur* und zu deren *anfangenden Note* in beiden Stimmen die Prime oder Octave genommen und damit eine solche Fortschreitung gemacht werden, dass bei'm Herumdrehen des Blattes der *Anfangstakt* auch als *Schlusstakt* gebraucht werden kann; und da man doch einmal die durch diese *Umkehrung des Notenblattes* sich darstellende Tonfolge der *untern* Stimme, als *fortlaufende Melodie* in die *obere Stimmzeile* notirt, so reicht auch diese allein zum Vortrage eines solchen Tonsatzes hin, z. B. *A.* u. *B.*



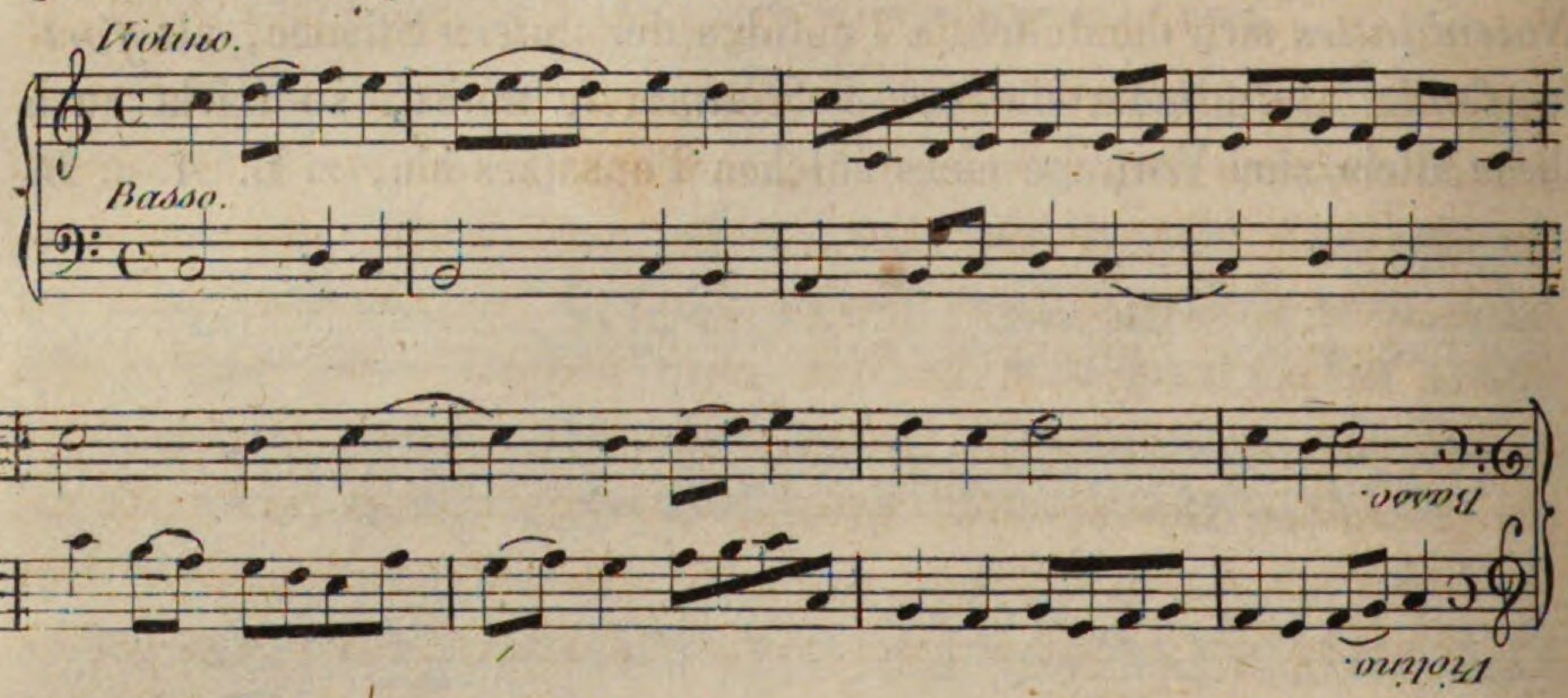


Wenn aber bei'm Herumdrehen des Notenblattes zugleich *dieselbe melodische Tonfolge* in beiden Stimmen fortbestehen soll, so müssen Diskant und Bass vom mittleren *c* ausgehen und ihre *metrisch übereinstimmende Tonfolge* stets in der *Gegenbewegung* führen, wobei sie nicht über die 5 Linien hinaus gehen dürfen und von der vorletzten zur letzten Note, welche wiederum dasselbe *c* seyn muss, *stufenweise* fortschreiten, z. B. 1. *α.* und *β.* und 2. *α.* und *β.*

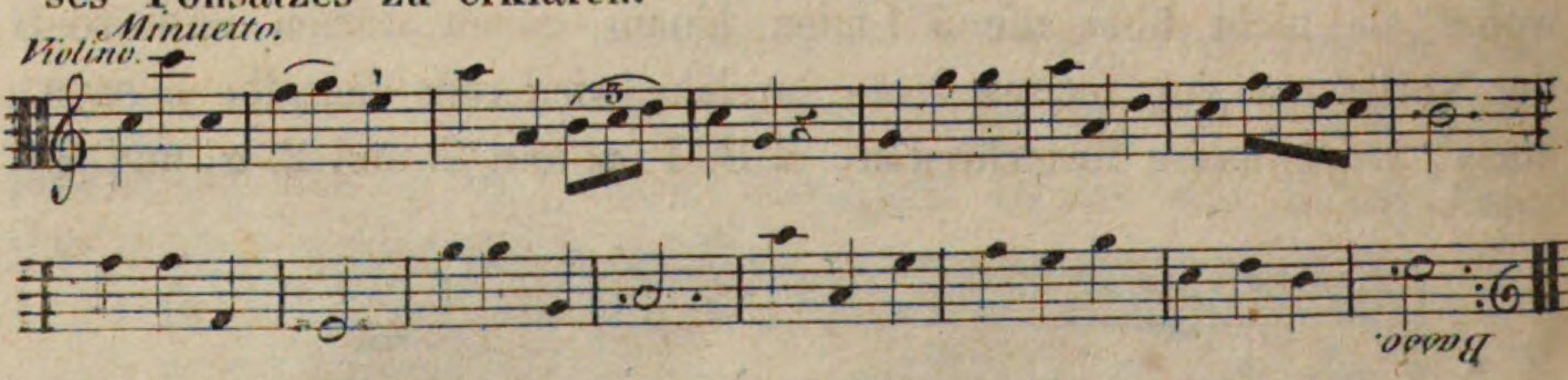




Ein Mehreres hierüber kommt im 5. Capitel der *Lehre des Canons* vor, wohin eigentlich diese Setzart gehöret; ich will indessen zum Schlusse gegenwärtigen Capitels den zu Anfang desselben aufgestellten Satz auch noch zu einem Beispiel der eben beschriebenen Setzart benutzen, da sich dies mit folgenden kleinen Umänderungen (wozu auch die Weglassung der *Notenpunkte*, und die desfalls in etwas geänderte Tonfolge beider Stimmen gehöret), thun lässt, wie alles dieses der Leser sogleich finden wird; so auch die Anwendung der einzeiligen Notirung dieses Satzes; übrigens zugleich aber auch noch dessen, so wie aller vorhergehenden Beispiele dieser Art, gänzlichen Mangel an *musikalischem* Werthe. —



Endlich will ich noch nachstehenden Menuett hersetzen, welchen *Riepel* *) in seinem sogenannten *zweiten Capitel*, (die *Grundregeln zur Tonordnung* enthaltend,) *fol.* 130 anführt, und kann es nunmehr wohl dem Leser überlassen, sich die Abfassungsart dieses Tonsatzes zu erklären. —



*) *vide* 1. Band (Harmonie-Lehre) *pag.* 380. Anmerkung.

Sechstes Capitel.

Ueber die Anwendung des Contrapunktes bei'm mehrstimmigen Satze.

Erster Abschnitt.

Ueber den mehrstimmigen Satz im Allgemeinen.

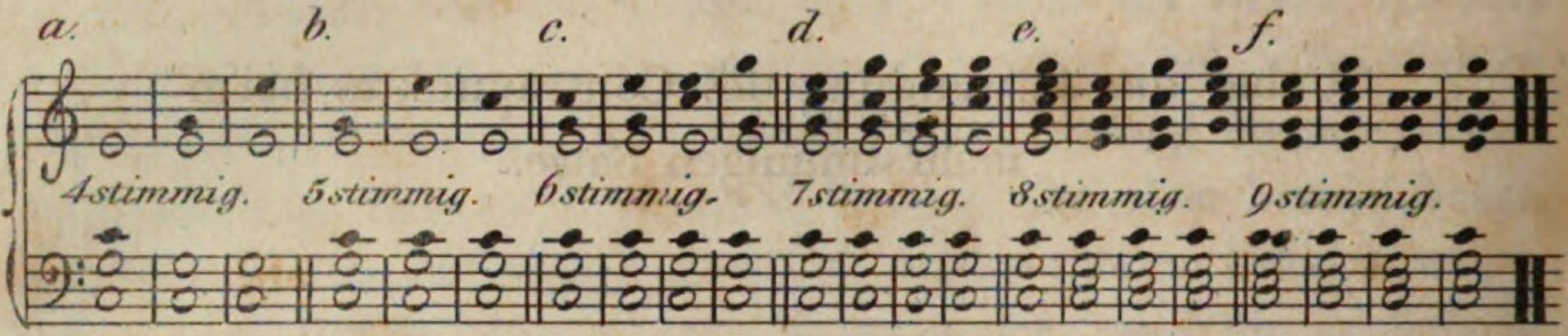
§. 106.

Unter einem *mehrstimmigen Satze* wird hier jeder Satz verstanden, welcher aus mehr als 4 Stimmen besteht, und da diese vermehrte Anzahl von Stimmen ebenfalls nach den 4 Hauptstimmen Diskant, Alt, Tenor und Bass, oder nach solchen Instrumenten, welche ihrem Tonumfange nach diesen 4 Singstimmen gleich zu stellen sind, zu ordnen ist, so erscheinen auch die *höchste* und *tiefste* Stimme eines mehrstimmigen Satzes als dessen *Diskant* und *Bass*, wobei dann die *Mittelstimmen*, nach Befinden der Umstände, entweder als Alt und Tenor, oder als ein *tieferer Diskant*, oder ein *höherer Bass*, oder auch noch wie z. B. bei'm achtstimmigen Satze, als ein 2. Alt und 2. Tenor, betrachtet und behandelt werden; so dass in letzterem Falle sämmtliche 4 Hauptstimmen *doppelt* besetzt erscheinen, welche *doppelt* vorhandenen Stimmen aber, bei der hier in Rede stehenden Anwendung, nicht als ein doppelt oder zweifach besetzter Diskant, Alt, Tenor und Bass, sondern als ein *selbstständiger zweiter Diskant*, *Alt* u. s. w. zu betrachten und zu behandeln sind, daher denn ein solcher achtstimmige Satz an denjenigen Stellen, wo alle 8 Stimmen zusammen treten, auch eine *achtstimmig verschiedene Fortschreitung* erfordert. —

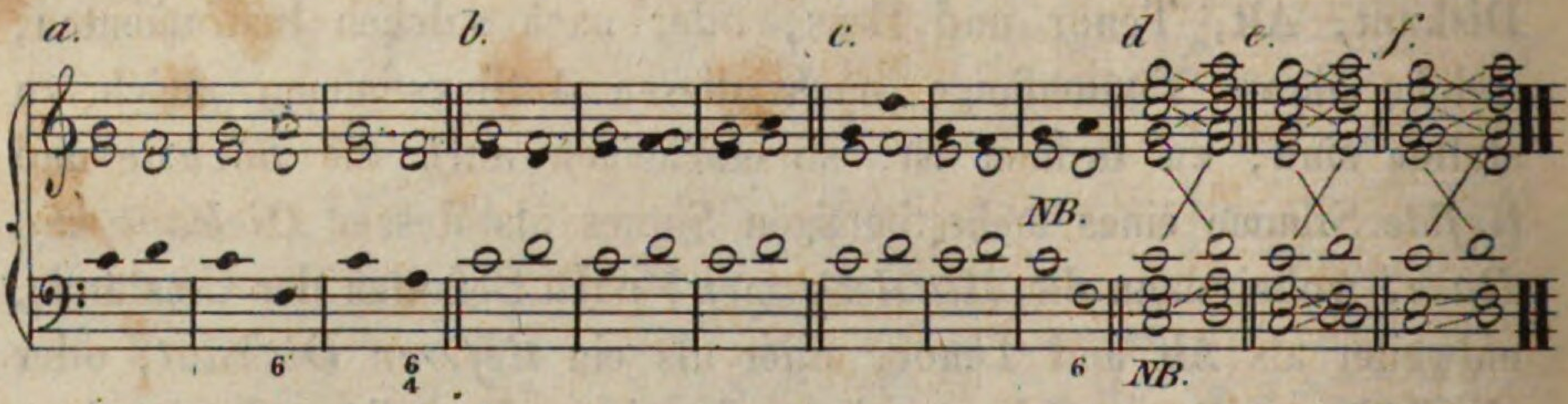
§. 107.

In Betreff der Behandlung der Accorde bei'm mehrstimmigen Satze, muss ich mich auf den ganzen Inhalt des 18. Capitels des 1. Bandes beziehen. —

Der ◺, welcher schon bei 4 Stimmen die Octave eines seiner 3 Intervalle hinzugefügt erhalten muss, erscheint daher bei 4, 5, 6, 7, 8 und 9 Stimmen in folgenden Gestalten, z. B.



und wenn man hierbei annehmen will, dass die Prime, Terz und Quinte eines Dreiklanges, die dreifache Fortschreitung in diese 3 Intervalle eines unmittelbar darauf folgenden △ machen können, so ergibt sich auch eine neunfach verschiedene Fortschreitung von einem △ zu einem andern, wie man aus nachstehender Bassfortschreitung entnehmen kann, wo der 1△ *C* in den 2△ *D* geht, z. B.



Bei *a.* geht der Basston, als die Prime des 1△ *C*, in die Prime, Terz und Quinte des 2△ *D*, also in den △, △ und △ desselben; bei *b.* macht die Terz, und bei *c.* die Quinte des 1△ *C* dieselbe Fortschreitung, nur dass bei der Fortschreitung der Quinte des 1△ *C* in die Quinte des 2△ *D*, der Bass in den △ des letzteren △ gehen musste, um der ausserdem unvermeidlichen *Quintenfolge* zu begegnen. —

§. 108.

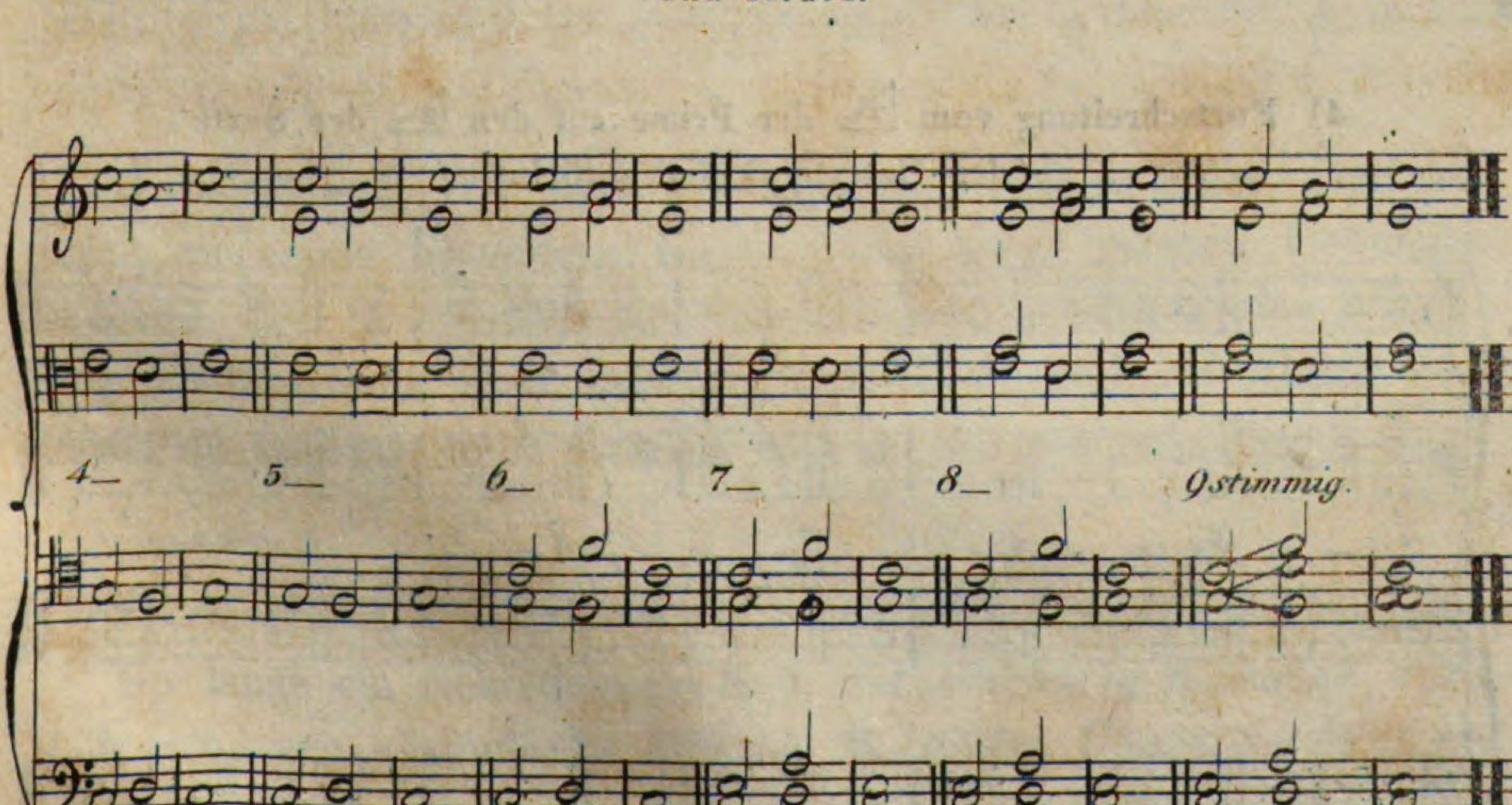
Wenn man nun nach diesen *neunerlei* Fortschreitungen, eine *neunstimmige* Zusammensetzung dieser beiden Dreiklänge bilden, und diese so wie bei *d.* auch *neunstimmig* fortschreiten lassen will, so ergibt sich aus dem durch schräg laufende Striche angedeuteten Gange der betreffenden Intervalle, in wie weit bei einer solchen Fortschreitung die verbotenen Octaven und Quintenfolgen vermieden werden können oder nicht.

Es zeigt sich nämlich, dass wenn hier die beiden Dreyklänge *C* und *D* von ganz gleicher Beschaffenheit seyn sollen, die tiefste Quinte *G* des ersten ◺, in die tiefste Quinte *A* des zweiten gehen *muss*, in so fern man erstere nicht in das tiefste *D* des zweiten ◺, dagegen aber das tiefste *C* des ersten ◺ in die fragliche Quinte *A* gehen lassen will, was aber, *der vorgeschriebenen Bassfortschreitung wegen*, hier nicht angeht.

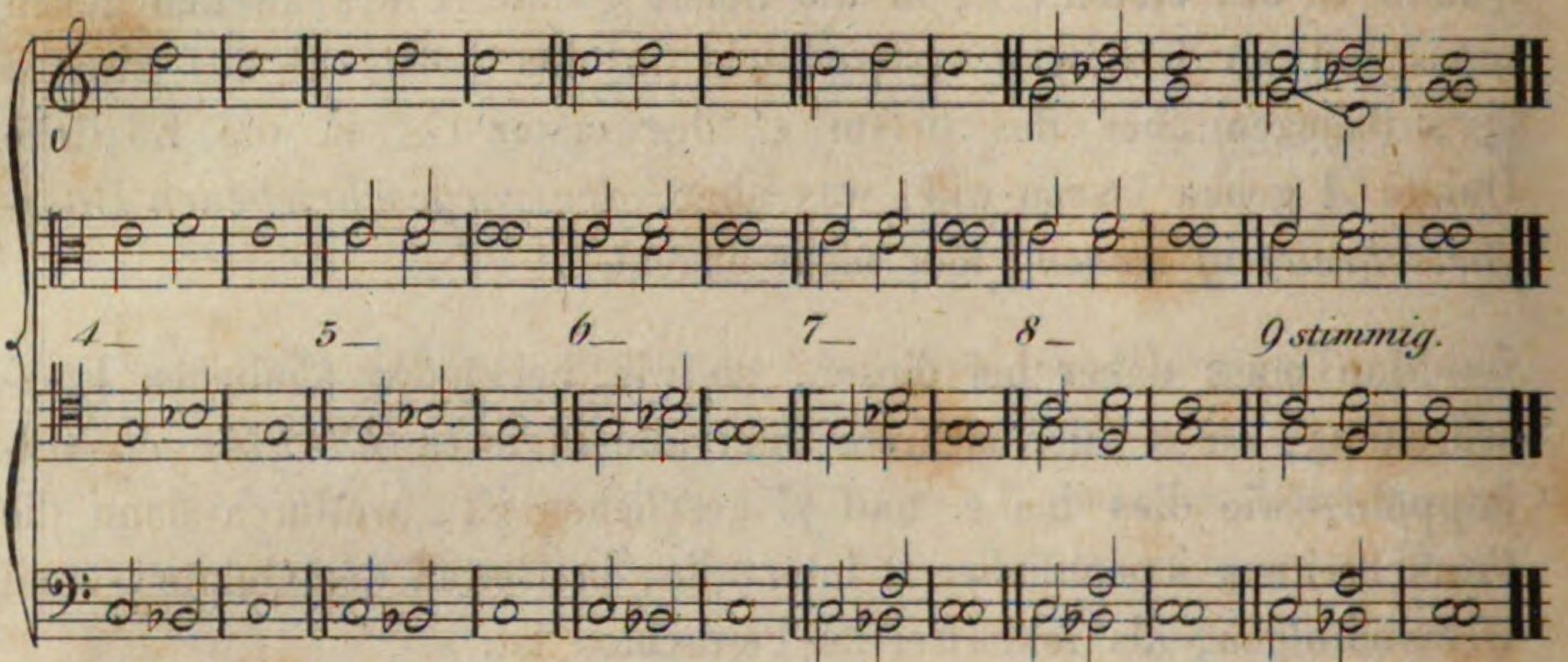
Man muss daher bei dieser, so wie bei jeder ähnlichen Fortschreitung, eines oder mehrere Intervalle in ihren *Einklängen* verdoppeln, wie dies bei *e.* und *f.* geschehen ist, wodurch dann die Fortschreitung sämmtlicher 9 Intervalle, in Betreff der Quinten- und Octavenfolgen, als fehlerfrei zu betrachten ist. —

Da man nun ohnedies die *Lage* der Stimmen, und namentlich bei'm *Vocalsatze*, nicht immer so ordnen kann, um alle *Octaven* auch in ihrem *Octavenverhältniss* zu notiren, so wird deren Notirung als *verdoppelte Einklänge* gewissermassen *nothwendig*; und dass solche, an der rechten Stelle angebracht, auch ganz und gar nicht fehlerhaft ist, wird man aus nachstehendem Beispiel entnehmen, welches ich so abfassen will, dass das bei der zunehmenden Mehrstimmigkeit der Accorde successive Hinzutreten der in Octaven oder Einklängen zu verdoppelnden Intervalle, recht augenscheinlich dargestellt wird, z. B.

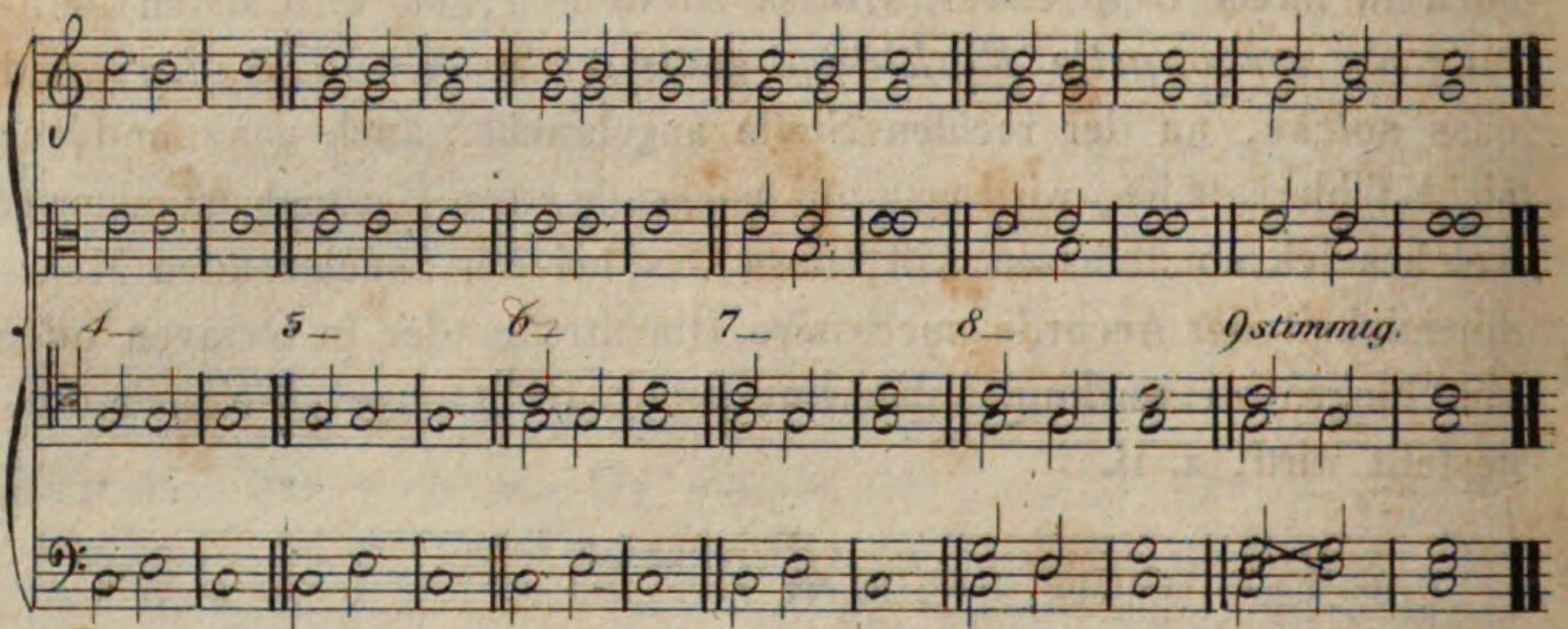
1) Fortschreitung vom 1◺ der Prime auf den 2◺ der Secunde und zurück.



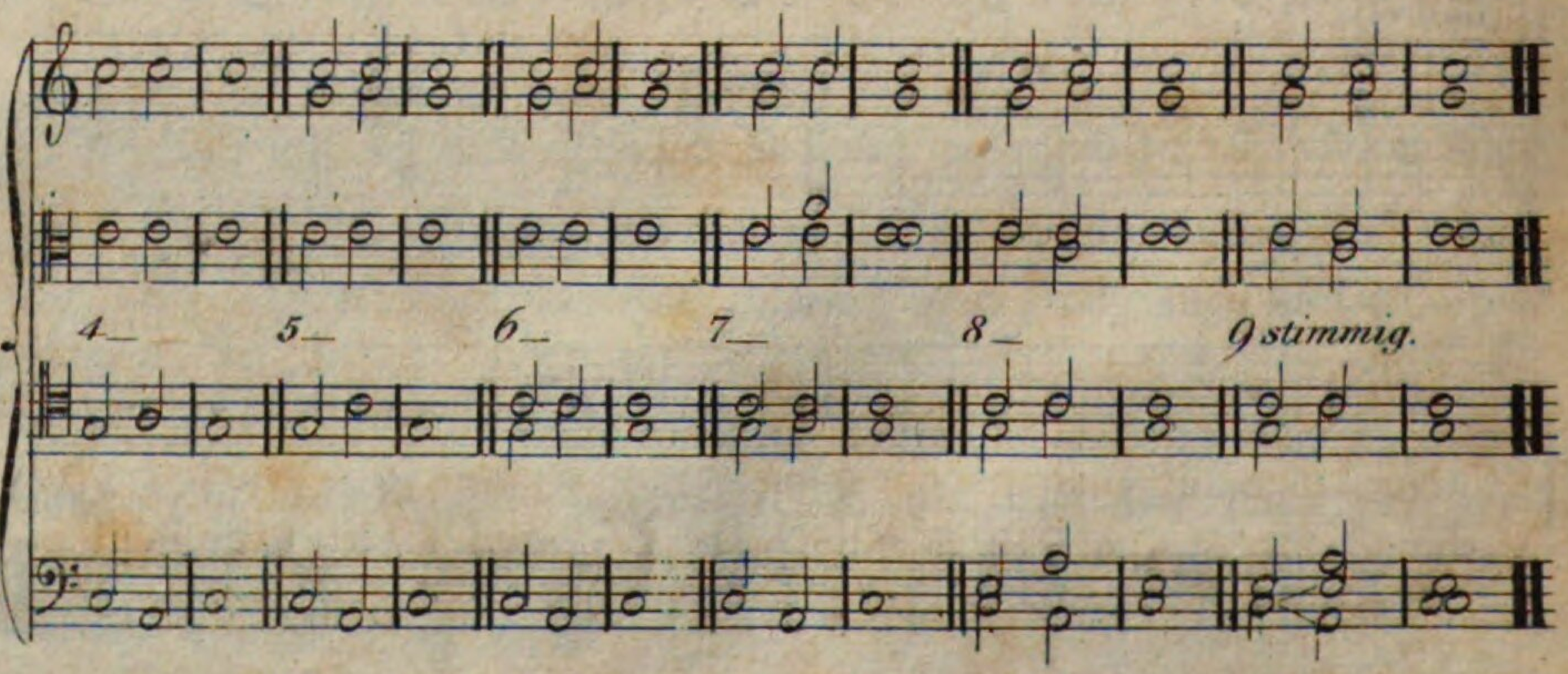
2) **Fortschreitung vom △1 der Prime auf den △1 der Untersecunde und zurück.**
(oder von dem △1 der Quinte auf den △1 der Quarte und zurück).



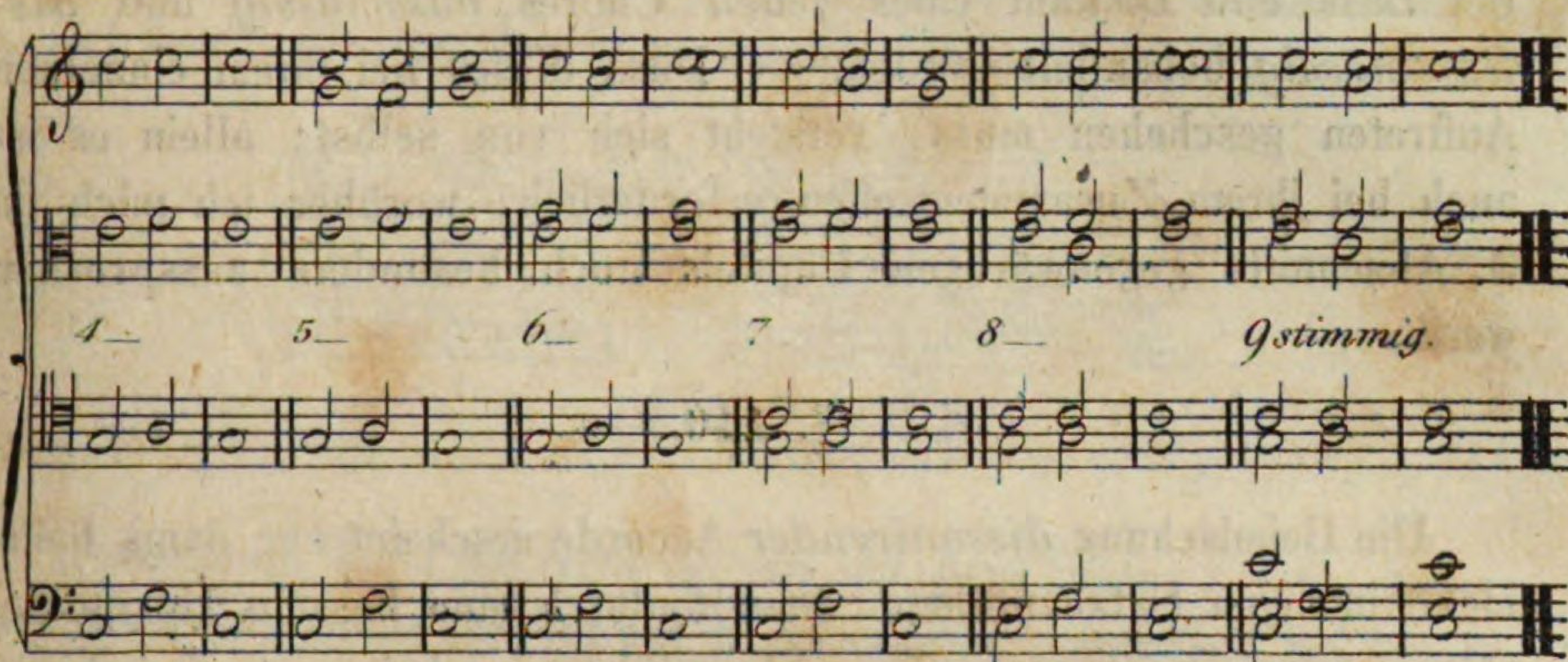
3) **Fortschreitung vom △1 der Prime auf den △2 der Terz und zurück.**



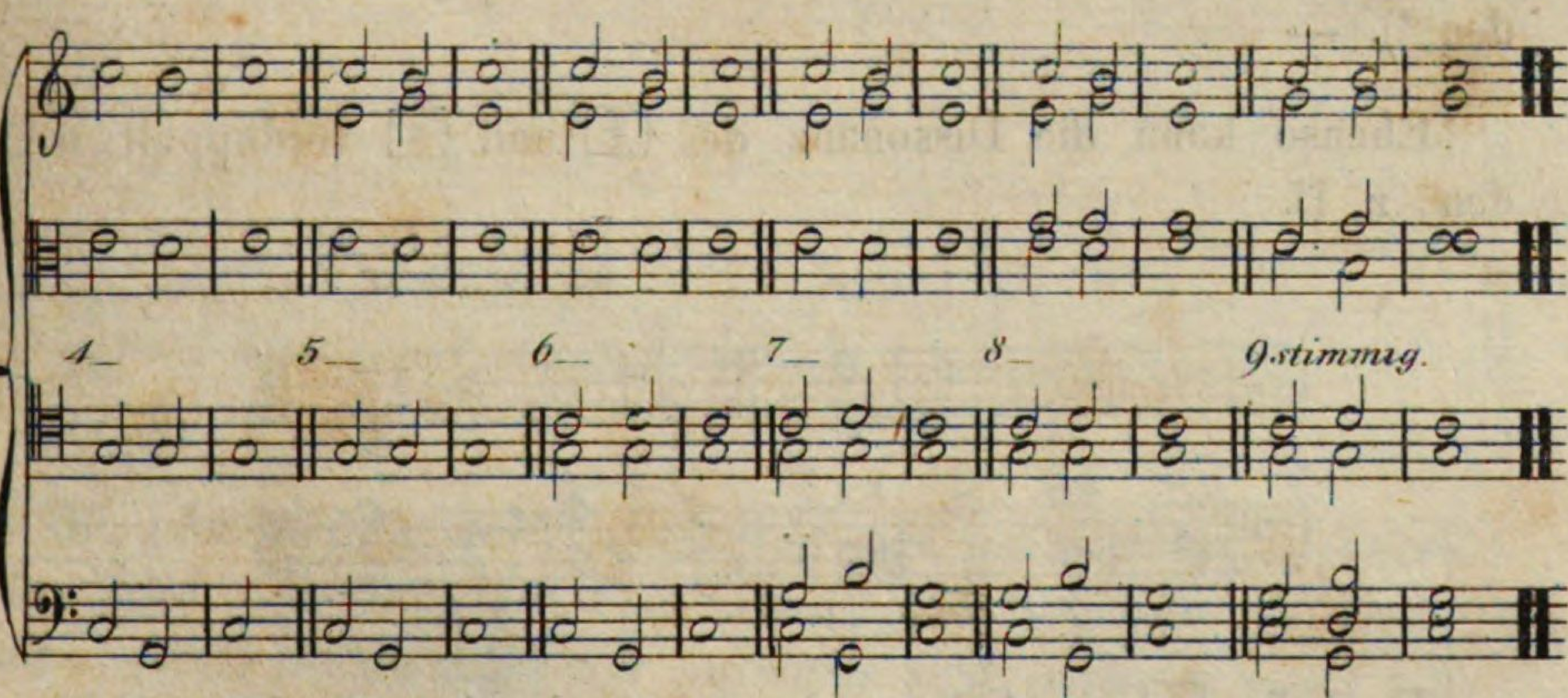
4) **Fortschreitung vom △1 der Prime auf den △2 der Sexte (der Unterterz) und zurück.**



5) Fortschreitung vom ⊿1 der Prime auf den ⊿1 der Quarte und zurück.



6) Fortschreitung vom ⊿1 der Prime auf den ⊿1 der Quinte und zurück.



Anmerkung. Der Lernende kann vorstehende Sätze noch dadurch zu einem besondern Gegenstande seiner eigenen Uebungen machen, dass er zwischen den verschiedenen Stimmen eine schickliche Umtauschung ihrer Intervalle versuchet, und bei dieser Veranlassung zugleich noch den ⊿ und ⊿ mit anwendet. —

§. 109.

So lange ein mehrstimmiger Satz nur *einchörig* behandelt wird, d. h. so lange *sämmtliche* Stimmen in *einem Chore* vereinigt erscheinen, ist es auch ziemlich gleichgültig, ob der *höhere* Bass auch *bassmässig* und der *tiefere* Diskant auch *diskantmässig* fort-

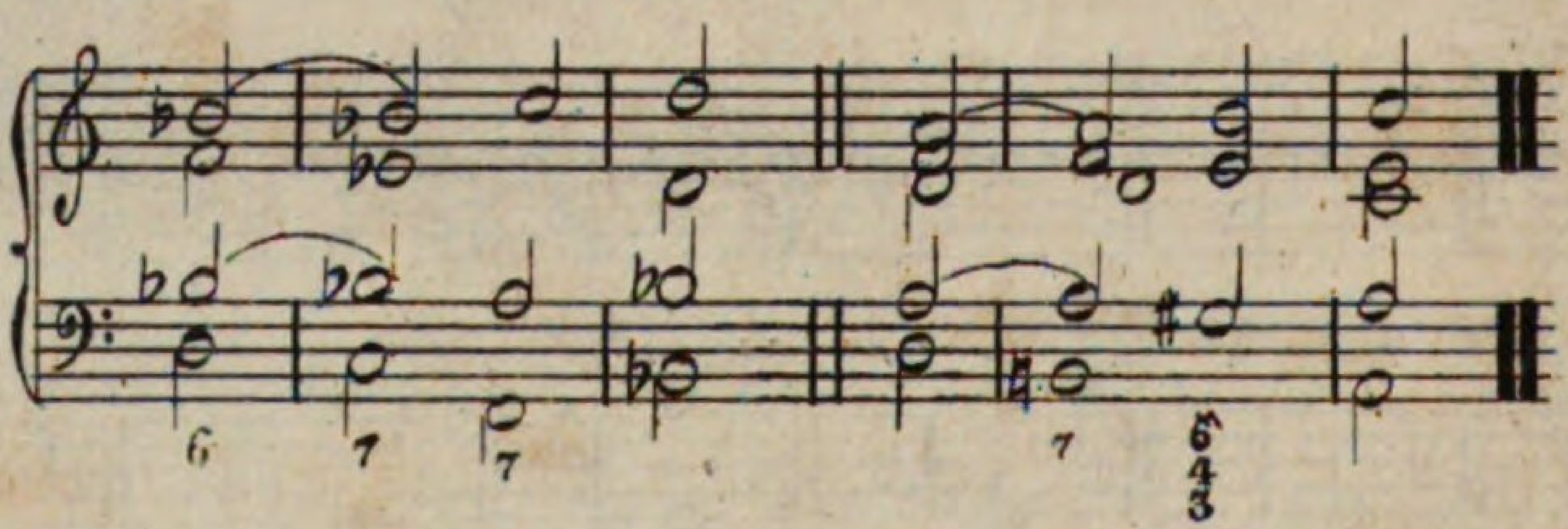
schreitet oder nicht; wenn aber ein vielstimmiger Satz, z. B. ein achtstimmiger, in *zwei Chöre* abgetheilt werden soll, so muss auch der Bass und Diskant eines *jeden* Chores *bassmässig* und *diskantmässig* behandelt werden. — Dass dieses bei ihrem einzelnen Auftreten geschehen muss, versteht sich von selbst; allein es ist auch bei ihrem Zusammentreffen erforderlich, worüber ich mich im 3. Abschnitte gegenwärtigen Capitels noch besonders aussprechen werde. —

§. 110.

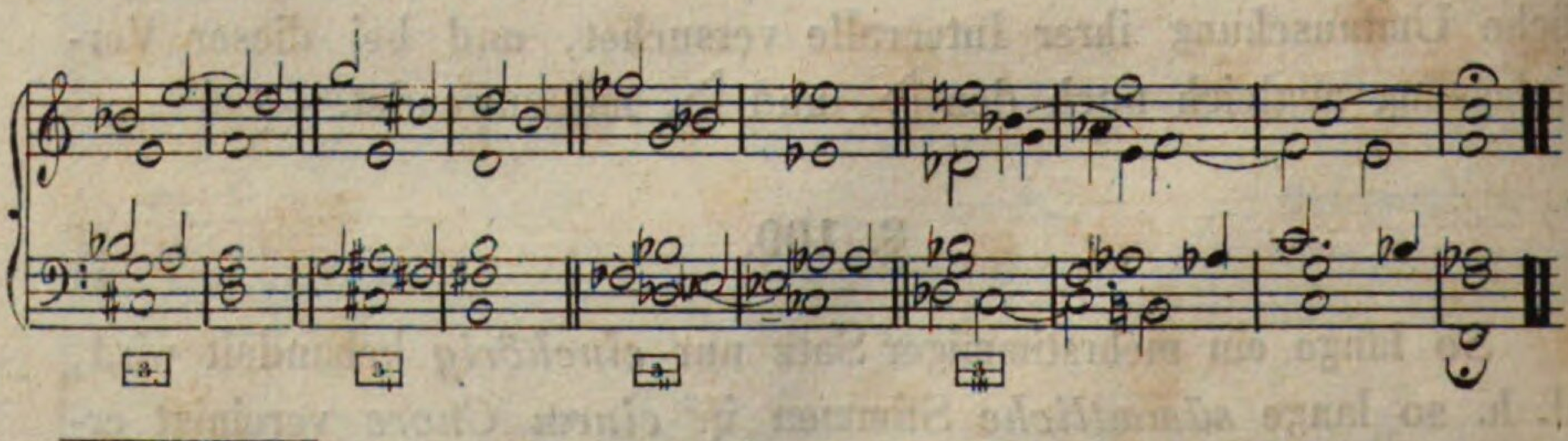
Die Beimischung *dissonirender* Accorde erscheint nur dann bei'm mehrstimmigen Satze nöthig, wenn dadurch eine bessere Harmoniefolge, oder eine gesangvollere Stimmführung erhalten werden kann.

Dass die Dissonanz des □, wenn solche auf eine *zweifache* Weise fortschreiten kann, auch *verdoppelt* werden darf, ist bereits in der Harmonielehre bemerkt und durch Beispiele bewiesen worden *). —

Ebenso kann die Dissonanz des [2] und [3] verdoppelt werden, z. B.



Da bei'm [3] ein *jedes* und somit auch wiederum *keines* seiner Intervalle als das eigentliche *dissonirende* betrachtet werden kann, so kann, nach Umständen, auch jedes Intervall des [3] verdoppelt werden, z. B.

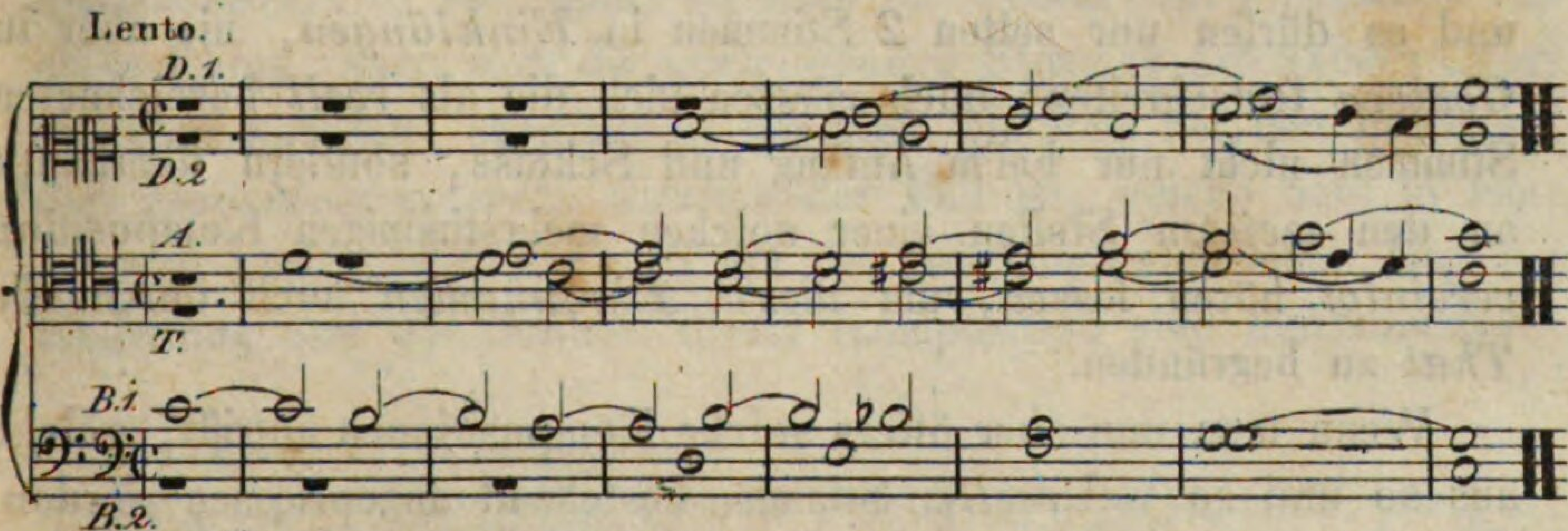


*) Auch muss ich hier dasjenige in Erinnerung bringen, was ich in dieser Beziehung bereits §. 17. Nr. 7. bemerkt habe.

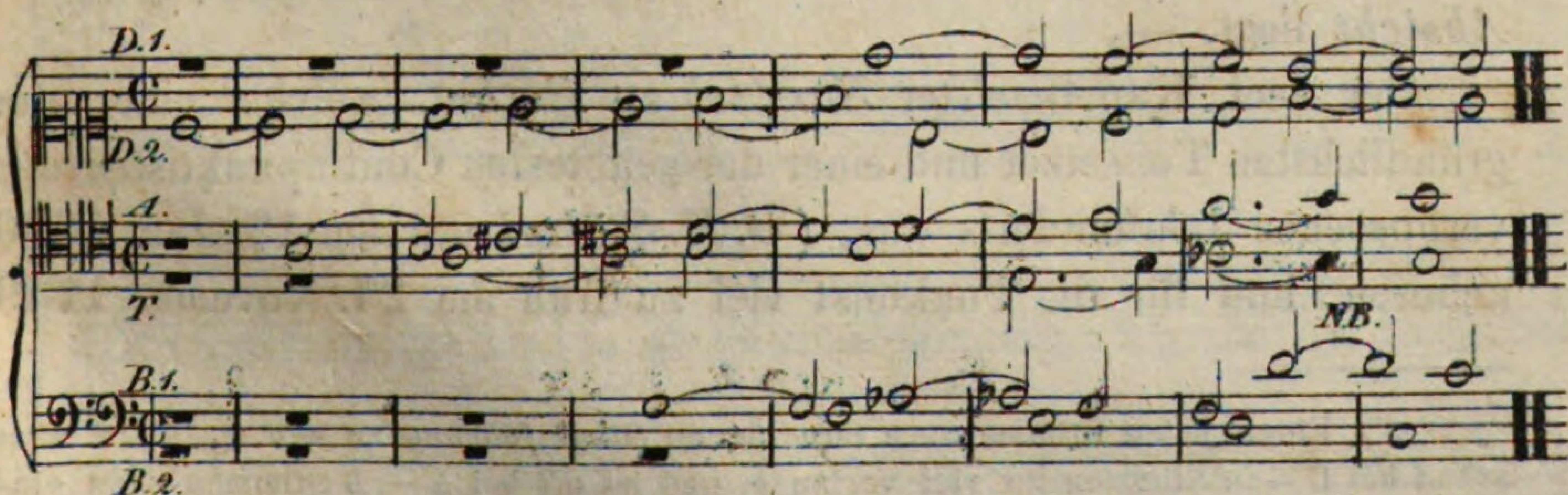
Der □ kann ohne und mit Verdoppelung der None bei'm mehrstimmigen Satze angebracht werden, und letzteres kann so oft Statt finden, als die None eine *zweifache Fortschreitung* erhalten kann, in welchem Falle sie als ein retardirtes Intervall erscheint, z. B.



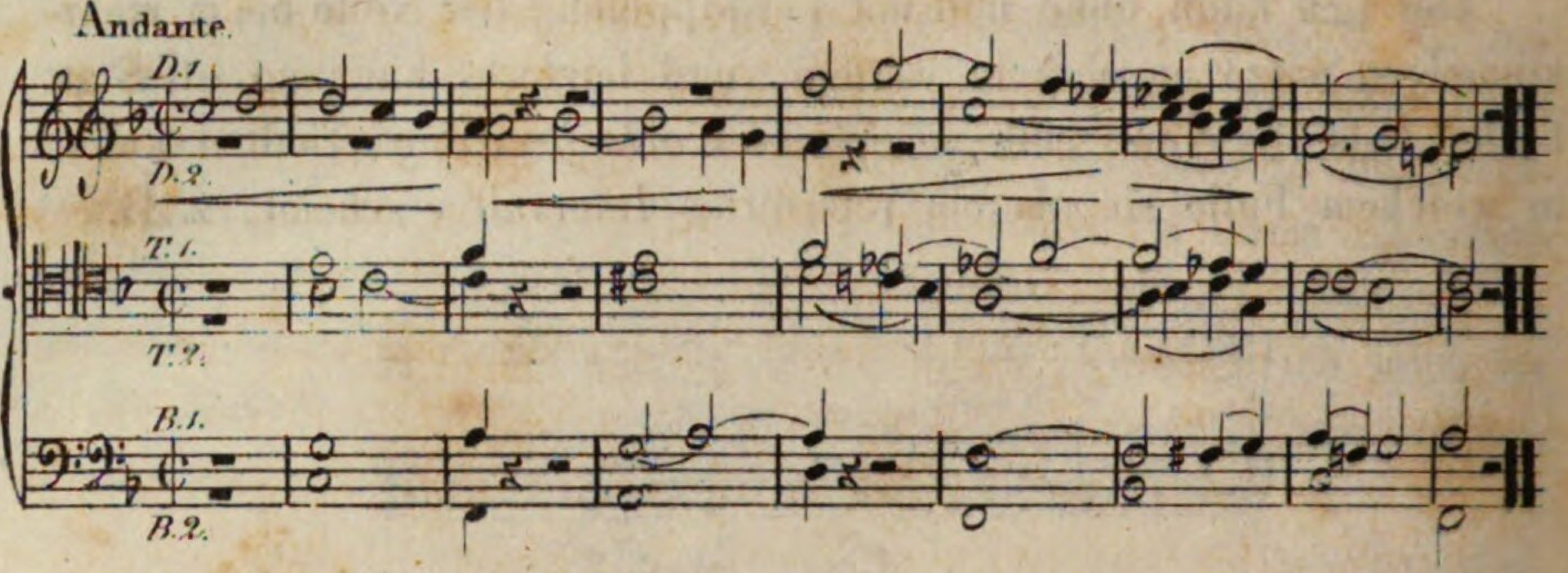
Ueberhaupt kann die *Retardation* mit dem besten Erfolge bei'm mehrstimmigen Satze angewandt werden, was namentlich bei einem Gange wie der nachstehende, welcher auf die *aufwärtsgehende Durtonleiter* gegründet ist, von guter Wirkung ist, z. B.



Die *abwärtsgehende Tonleiter* auf eine ähnliche Art zu behandeln, wird sich zwar auch thun lassen; aber so lange die hierbei vorkommende *Retardation* nur *aufwärts* geht, mitunter etwas seltsam klingen, z. B.



Als ein Beispiel über die Anwendung des □ ohne Verdoppelung der None, mag nachstehendes gelten,



§. 111.

Wenn ein mehrstimmiger Satz zugleich als ein aus so und so viel *reellen Stimmen* bestehender Satz betrachtet werden soll, so muss auch eine jede Stimme ihre *eigene Fortschreitung* machen *), und es dürfen nur selten 2 Stimmen in *Einklängen*, nie aber in *Octaven* fortschreiten; auch müssen sich die als *reell* bezeichneten Stimmen nicht nur bei'm Anfang und Schluss, sondern überhaupt an den *meisten* Stellen einer solchen mehrstimmigen Komposition *vereinigt* hören lassen, um diesen *Ehrennamen* auch durch die *That* zu begründen.

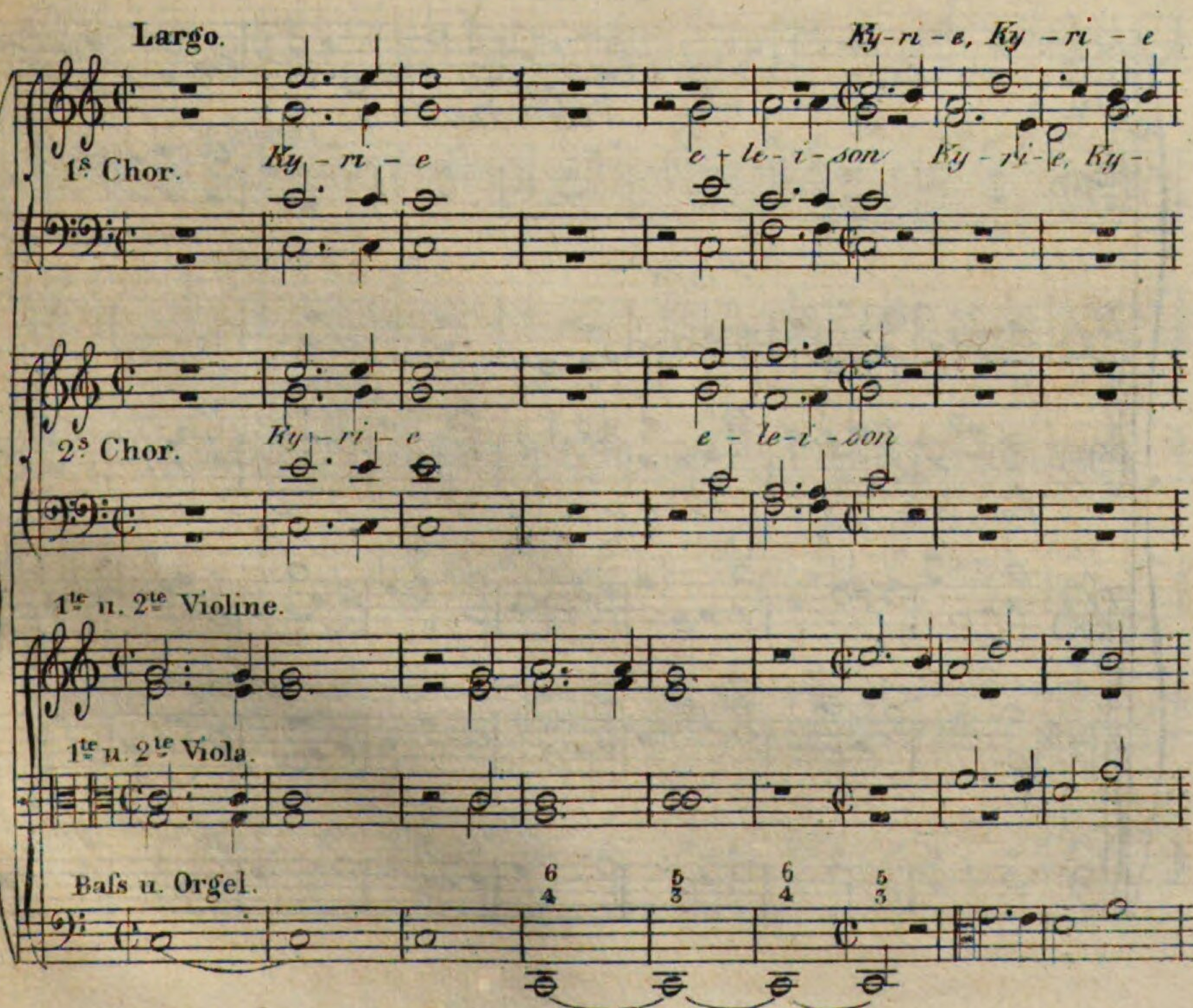
Wenn man nun aber öfters solche Kompositionen antrifft, welche aus so und so viel *reellen* Stimmen bestehend angepriessen werden, wie z. B. nachstehendes *Kyrie von Stölzel*, welches aus 13 *reellen* Stimmen bestehen soll, so mag hier die Schuld nur selten dem Komponisten, dagegen aber meistens dessen Panegyristen zuzuschreiben seyn; da ein Tonsetzer, welcher sich einmal als *Meister* seiner Kunst gezeigt hat, auch einen Satz für so und so viel *reelle* Stimmen zu schreiben im Stande seyn wird, wenn dies in seiner *Absicht* liegt. —

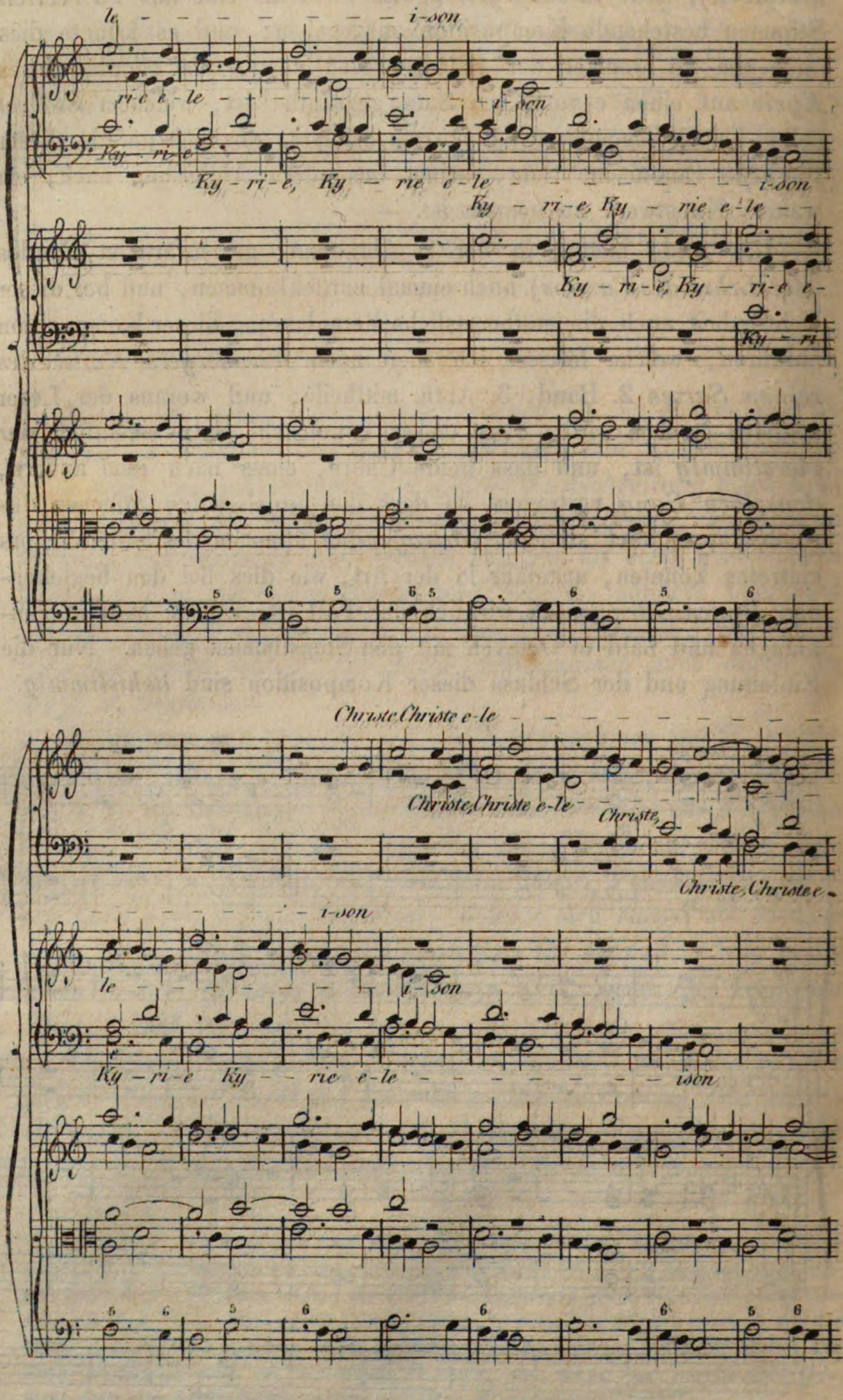
Der seel. Kapellmeister *Stoelzel* zu *Gotha*, welcher einer der gründlichsten Tonsetzer und einer der geübtesten Contrapunktisten des verflossenen Jahrhunderts war, (*G. H. Stölzel* war am 13. Jan. 1690 geboren, und für die Tonkunst viel zu früh am 27. Novemb. 1749

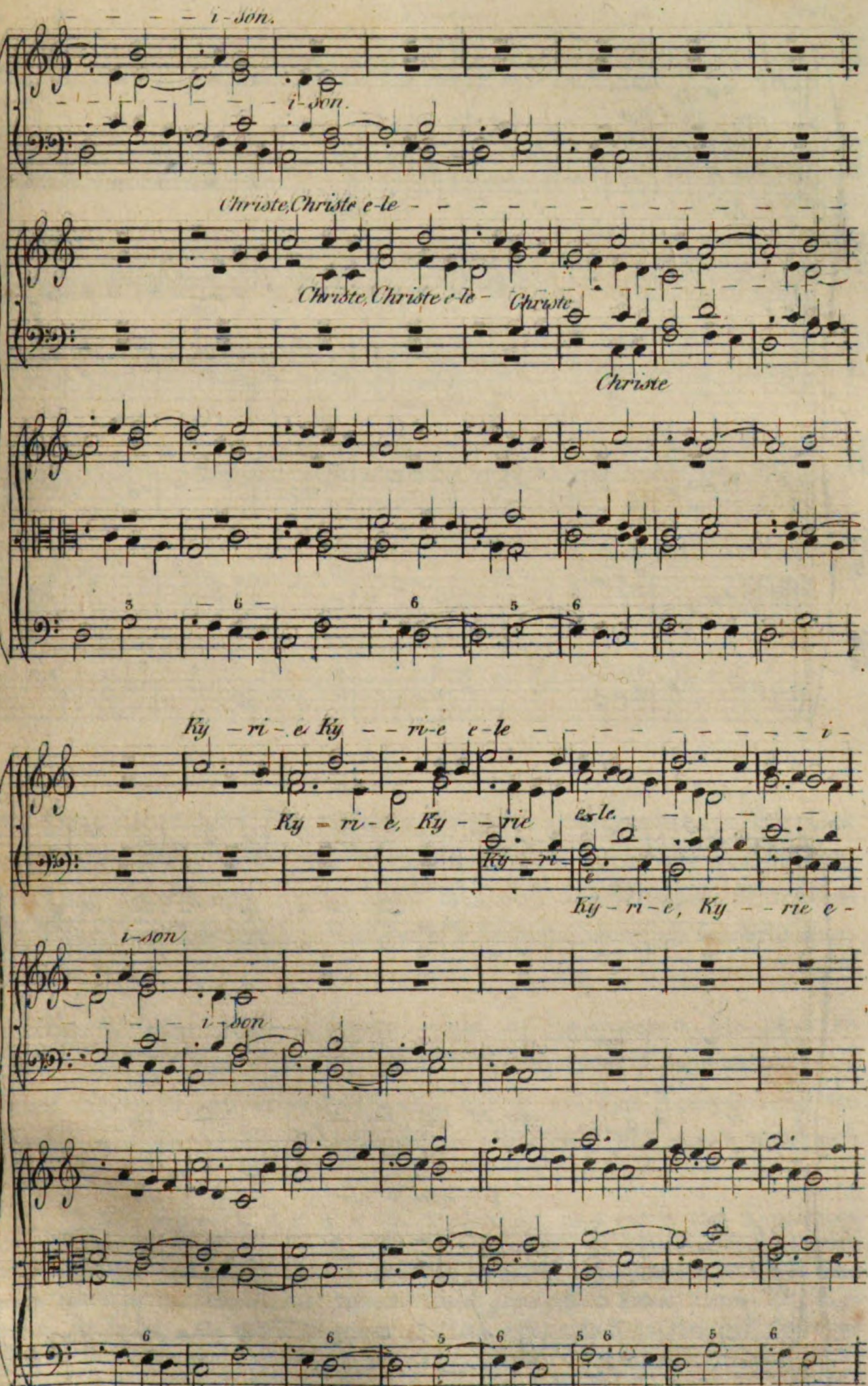
*) Einer jeden Stimme auch ihre eigene *Stimmführung* zu geben, wäre aber schon bei 6 — 8 Stimmen zu viel verlangt, und ist oft bei 4 — 6 Stimmen nicht einmal *anwendbar*, da schon hierbei die *deutliche Auffassung* jeder einzelnen Stimmführung nur durch eine ganz eigenthümliche Abfassung derselben möglich gemacht werden kann. — *Licht* und *Schatten* einer mehrstimmigen Komposition erfordern *Solo*- und *Tutti*-Sätze, *obligate* und *begleitende* Stimmen, also zwar eine *verschiedenartige*, nicht aber eine beständig *vielfach verschiedene* Stimmführung.

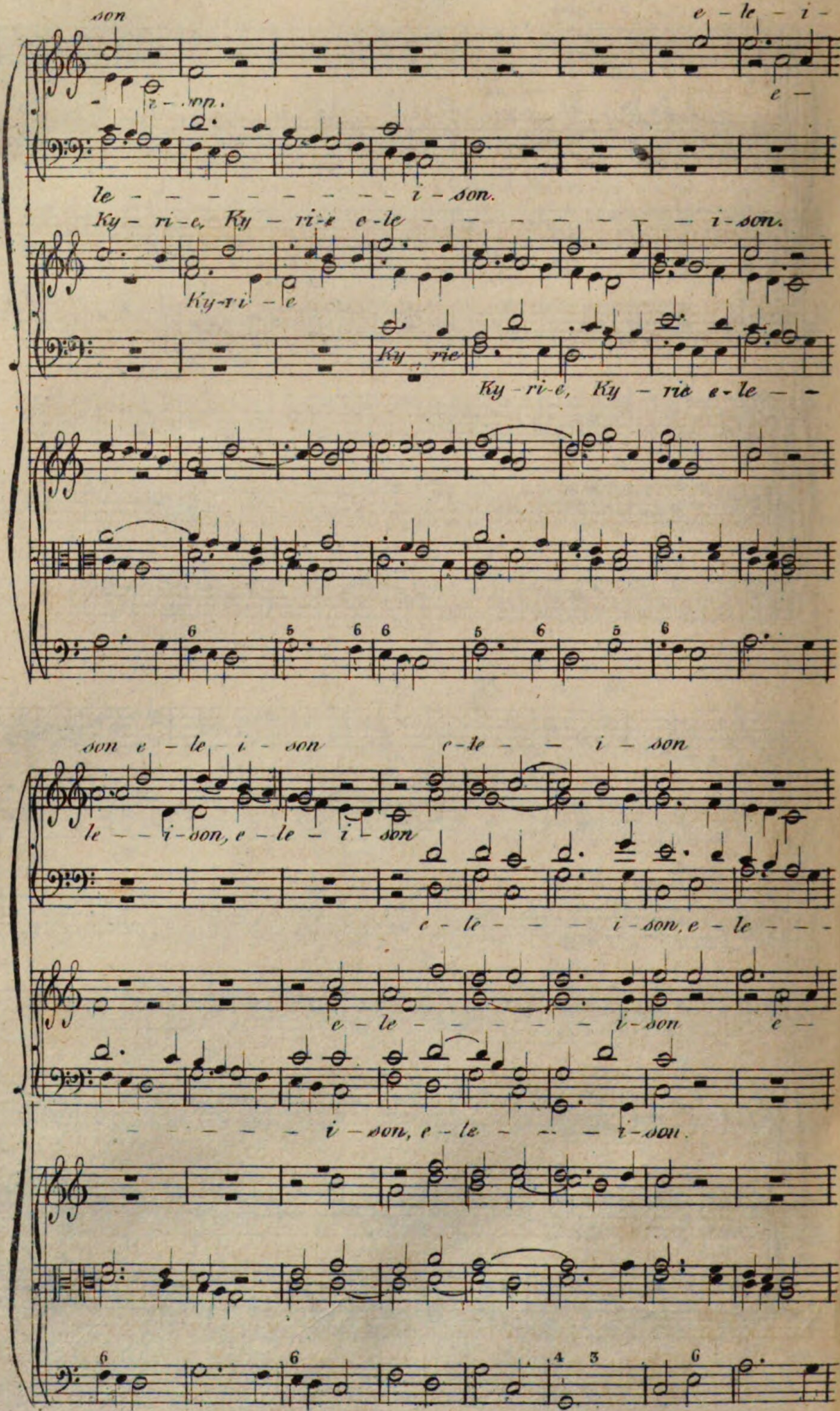
gestorben), hatte dieses *Kyrie* gewiss nicht als eine aus 13 *reellen* Stimmen bestehende Komposition ausgegeben; und es konnte dies auch um so weniger der Fall gewesen seyn, als gerade dieses *Kyrie* auf einen canonischen Satz gegründet ist, welchem *Stölzel* selbst keinen besonderen Kunstwerth beilegte, obgleich gerade dieser fragliche canonische Satz, seiner besondern Abfassung nach, ein wahres Kunstwerk zu nennen ist. —

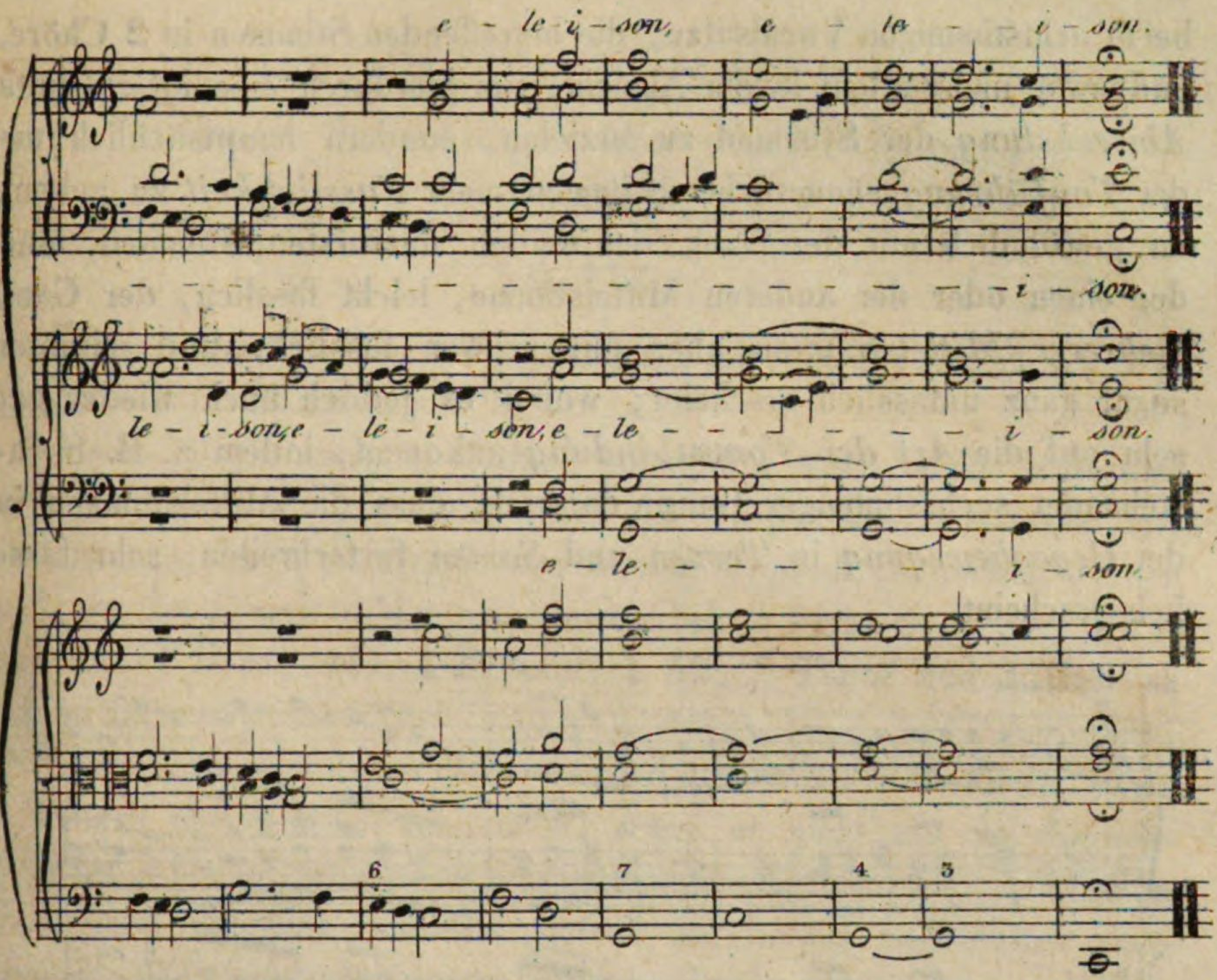
Ich werde hierauf in der 2. Abtheilung gegenwärtigen Bandes (*der Lehre des Canons*) noch einmal zurückkommen, und bei dieser Gelegenheit auch die muthmassliche Veranlassung dieser Komposition anführen, welche letztere ich hier nach *Kirnbergers Kunst des reinen Satzes* 2. Band, 3. Abth. mittheile, und woraus der Leser sogleich ersehen wird: dass dieser canonische Satz eigentlich *nur vierstimmig* ist, und dass beide Chöre, eines nach dem andern, *denselben Gang* vortragen; so dass die *pausirenden* Stimmen des einen Chors, auch statt der *vortragenden* Stimmen des andern Chors eintreten könnten, ungefähr in der Art, wie dies bei den begleitenden *Bogeninstrumenten* wirklich der Fall ist, welche bald in Einklängen und bald in Octaven mit den Singstimmen gehen. Nur die Einleitung und der Schluss dieser Komposition sind *achtstimmig*.




le - - - - - - - i-son
ri-e e-le - - - - - - i-son
Ky - ri-e
Ky-ri-e, Ky - rie e-le - - - - - - - - i-son
Ky - ri-e, Ky - rie e-le - -
Ky - ri-e, Ky - ri-e e-
Ky - ri
Christe, Christe e-le - - - - - - - - -
Christe, Christe e-le-
Christe
Christe, Christe e-
- - - - - - - i-son
le - - - - - - i-son
Ky - ri-e Ky - - rie e-le - - - - - - - ison


i-son.
i-son.
Christe, Christe e-le
Christe, Christe e-le-
Christe
Christe
Ky-ri-e Ky--ri-e e-le
Ky-ri-e, Ky--rie e-le
Ky-ri
Ky-ri-e, Ky--rie e-
i-son
i-son


son
e – le – i –
– i – son.
e –
le – – – – – – – – – – i – son.
Ky – ri – e, Ky – ri – e e – le – – – – – – – – i – son.
Ky – ri – e
Ky rie
Ky – ri – e, Ky – rie e – le – –
son e – le – i – son e – le – – i – son
le – – i – son, e – le – i – son
e – le – – – i – son, e – le – – –
e – le – – – – – – i – son e –
– – – – – i – son, e – le – – – i – son.



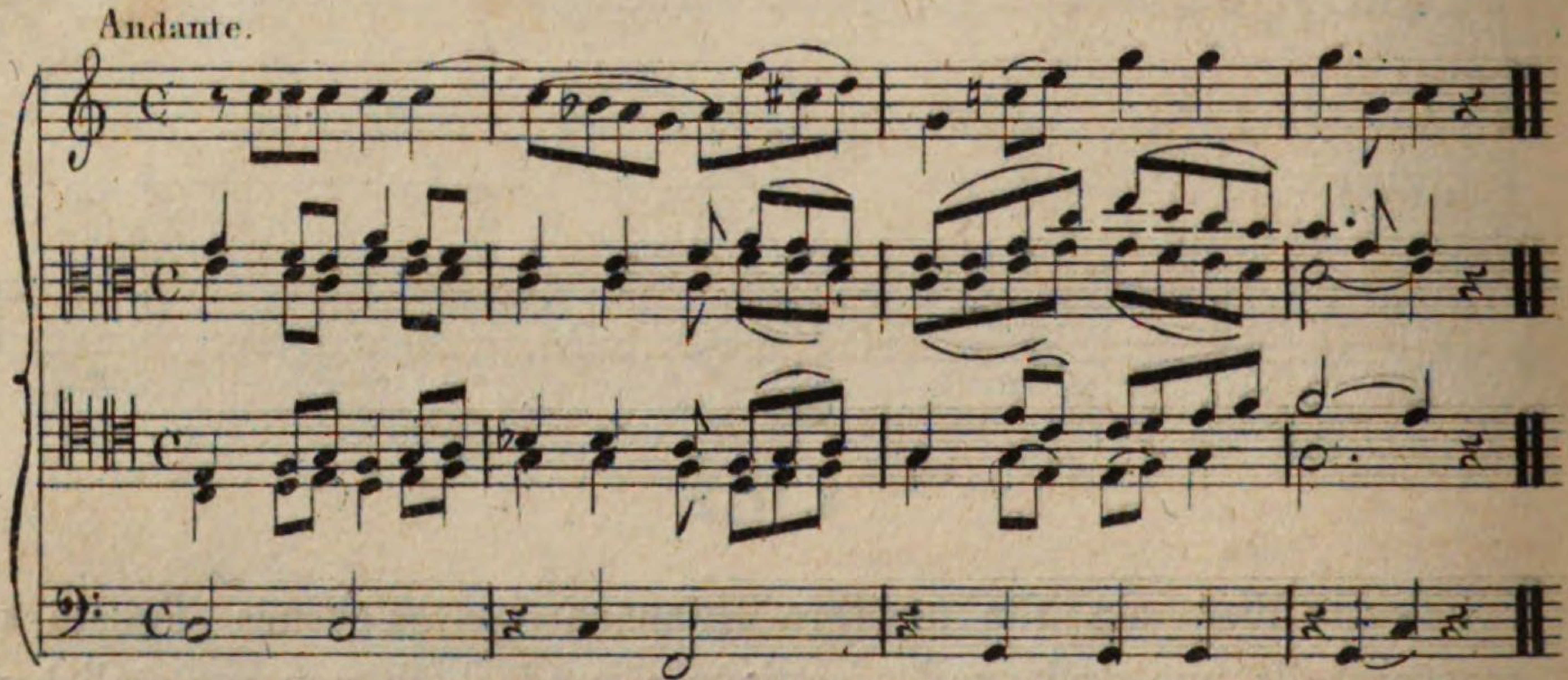
§. 112.

Dass aber ein für mehrere Stimmen geschriebenes Tonstück grossentheils nur drei- und vierstimmig, und doch von vorzüglicher Wirkung seyn kann, davon kann man sich aus *Haydn's* sehr guten Sinfonien, so wie auch aus *Händel's* recht effectvollen Chören überzeugen *).

Es ist aber auch durchaus nicht nöthig, immer für eine so grosse Anzahl *wesentlicher*, d. h. in ihrem Gange ganz unterschiedener Stimmen, zu schreiben; und nur in solchen Tonstücken, wo durchaus diese Stimmenverschiedenheit bestehen soll, hat man sich

*) *Kirnberger* (K. d. r. S. 2. Th. 3. Abth. *pag.* 39.) tadelt eine Komposition vom Kapellmeister *Scheibe* (geb. 1708. † 1776) deren Partitur neunzehnstimmig, deren Satz aber nur dreistimmig sey. — Die von *K.* angeführte Stimmenvertheilung lässt mich indessen vermuthen, dass *Scheibe* einen *grossartigen* Effect hierbei im Auge hatte, da es ihm, als einem so wissenschaftlich gebildeten Tonsetzer und Tonlehrer gar leicht hätte fallen müssen, einen *mehr als dreistimmigen* Satz anzuwenden, wenn dies in seiner *Absicht* gelegen. Ich werde diese von *K.* getadelte Stimmenbesetzung bei einer andern Gelegenheit nochmals zur Sprache bringen, da sie mir der darin enthaltenen 16-, 8- und 4füssigen Tonführung der *Melodie* wegen, merkwürdig genug hierzu scheint.

auch hiernach zu richten. Aber selbst hierbei theilt man, wie z. B. bei'm achtstimmigen Vocalsatze, die betreffenden Stimmen in 2 Chöre, und zwar nicht allein in der Absicht, um hierdurch eine interessante *Abwechslung* der Stimmen zu erzielen, sondern hauptsächlich um der *Tonführung* sämmtlicher Stimmen mehr *Fasslichkeit* zu geben, da gewöhnlich nur der Gang der beiden äussersten Stimmen, und der einen oder der anderen Mittelstimme, leicht fasslich, der Gang *mehrerer Mittelstimmen* aber nur schwer fasslich, und mitunter sogar ganz unfasslich erscheint; wobei es jedoch auch wieder gar sehr auf die *Art der Tonverbindung* ankommt, indem z. B. nachstehender sechsstimmiger Gang, dadurch, dass die Mittelstimmen in der *Gegenbewegung* in *Terzen* und *Sexten* fortschreiten, sehr fasslich erscheint.



Bei *Instrumenten* kann der verschiedene Gang derselben durch die Eigenthümlichkeit ihres Tones (Klanges) herausgehoben werden; allein es gehöret hierzu eine Kenntniss ihrer *einzelnen* und *verbundenen Wirkung*, damit nicht ein, seiner Partiturstellung nach, unbedeutender Gang, durch die *Toneigenthümlichkeit des betreffenden Instrumentes*, ganz unverhältnissmässig herausgehoben, oder eine beabsichtigte Hauptmelodie, durch den Vortrag eines zu schwachen, oder von andern Instrumenten übertönten Instrumentes, ganz unterdrückt werde. —

Alles, was hierüber zu sagen ist, gehöret in den 4. Band meines Lehrbuches, nicht aber hierher, wo blos von der *contrapunktischen Tonführung der Stimmen* die Rede ist, daher ich das Gesagte auch nur als *in parenthesi* bemerkt, zu betrachten bitte.

Zweiter Abschnitt

des sechsten Capitels.

Vorläufige Bemerkungen über den mehrstimmigen Vocalsatz.

§. 113.

Man behandelt den mehrstimmigen Vocalsatz gewöhnlich 5-, 6-, 8-, 12- und 16stimmig.

Bei'm *fünfstimmigen Satze*, namentlich wenn er für Solostimmen bestimmt ist, kommt es auf die bestehenden Umstände an, *welche* von den 4 Hauptstimmen hierbei *doppelt* genommen werden soll; in der Regel wählet man gewöhnlich 2 Diskante, 1 Alt, 1 Tenor und 1 Bass; oder 1 Diskant, 1 Alt, 2 Tenor und 1 Bass zu seiner Besetzung. —

Zum *sechsstimmigen Satze* werden gewöhnlich 2 Diskante, 1 Alt, 2 Tenöre und 1 Bass genommen, wenn er nicht als ein doppeltchöriger 2 mal dreistimmiger Satz behandelt werden soll, in welchem Falle man die eine oder die andere der bereits angeführten dreistimmigen Zusammensetzungen hierzu nehmen kann. —

Bei'm *achtstimmigen Satze* erscheinen gewöhnlich die 4 Hauptstimmen in zweifacher Besetzung. —

Der *zwölfstimmige Satz* kommt überhaupt nur selten vor, und wird *einchörig* nie gebraucht; *zweichörig* müsste er aus 2 mal 6 Stimmen, *dreichörig* aus 3 mal 4 Stimmen, und *vierchörig* aus 4 mal 3 Stimmen bestehen. —

Der *sechzehnstimmige Satz* erscheint jederzeit als ein 4fach vierstimmiger Satz.

Der *siebenstimmige Satz* ist für Singstimmen nicht gebräuchlich, und möchte etwa nur als eine Vereinigung von z. B. 3 Solo- und 4 Chorstimmen, oder 4 Solo- und 3 Chorstimmen, in einer *Oper* oder einem *Oratorium* Statt finden. —

Ebenso ist der *neunstimmige Satz* für Singstimmen ungebräuchlich, obgleich man ihn als einen 3fach dreistimmigen Satz ganz gut benutzen könnte. —

Der *zehnstimmige Satz* kann mitunter als ein *verdoppelter* und in Solo- und Chorstimmen abgetheilter *fünfstimmiger Satz* angebracht werden. —

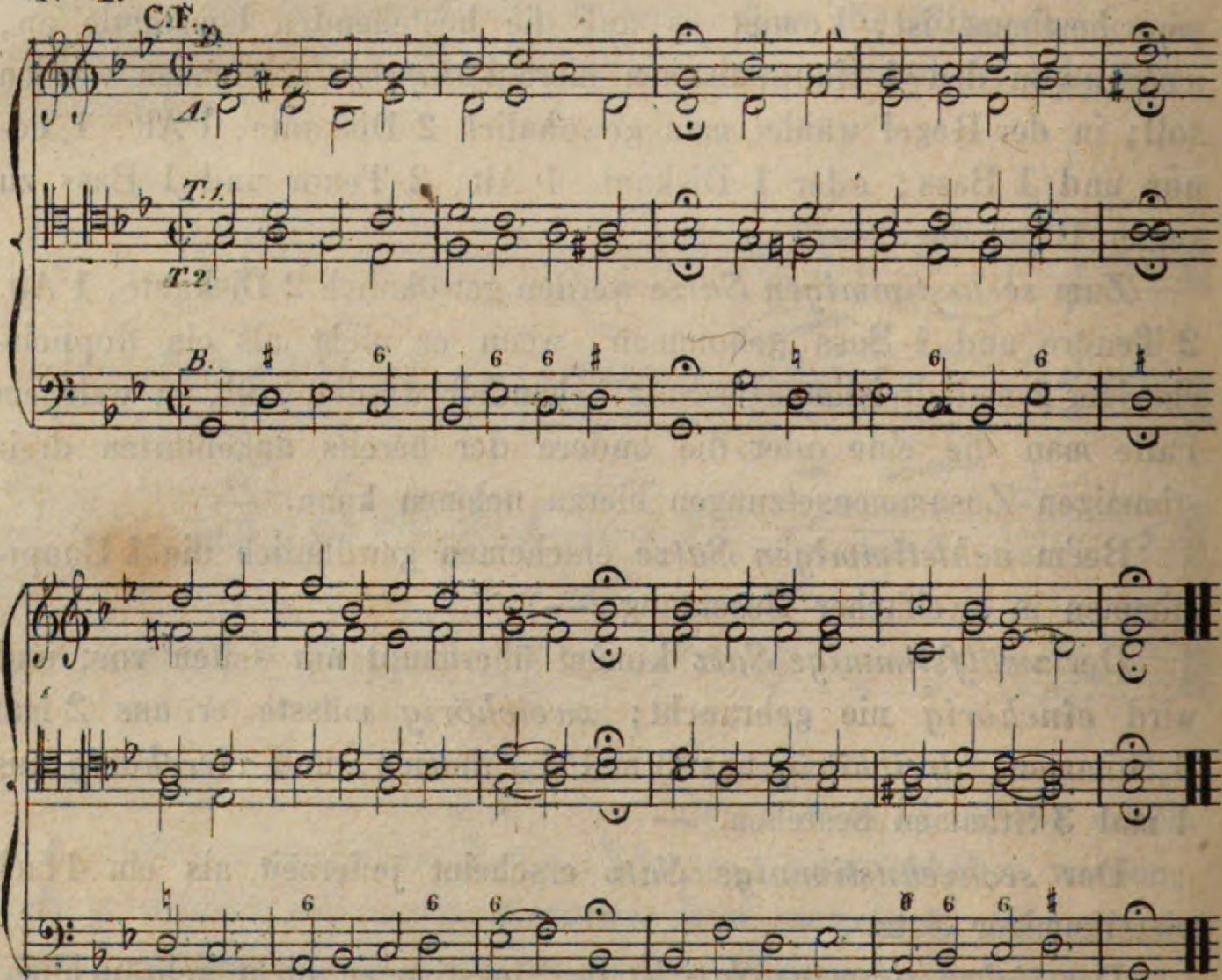
Ein 11-, 14- und 15stimmiger Satz, ist aber ganz ungebräuchlich. —

§. 114.

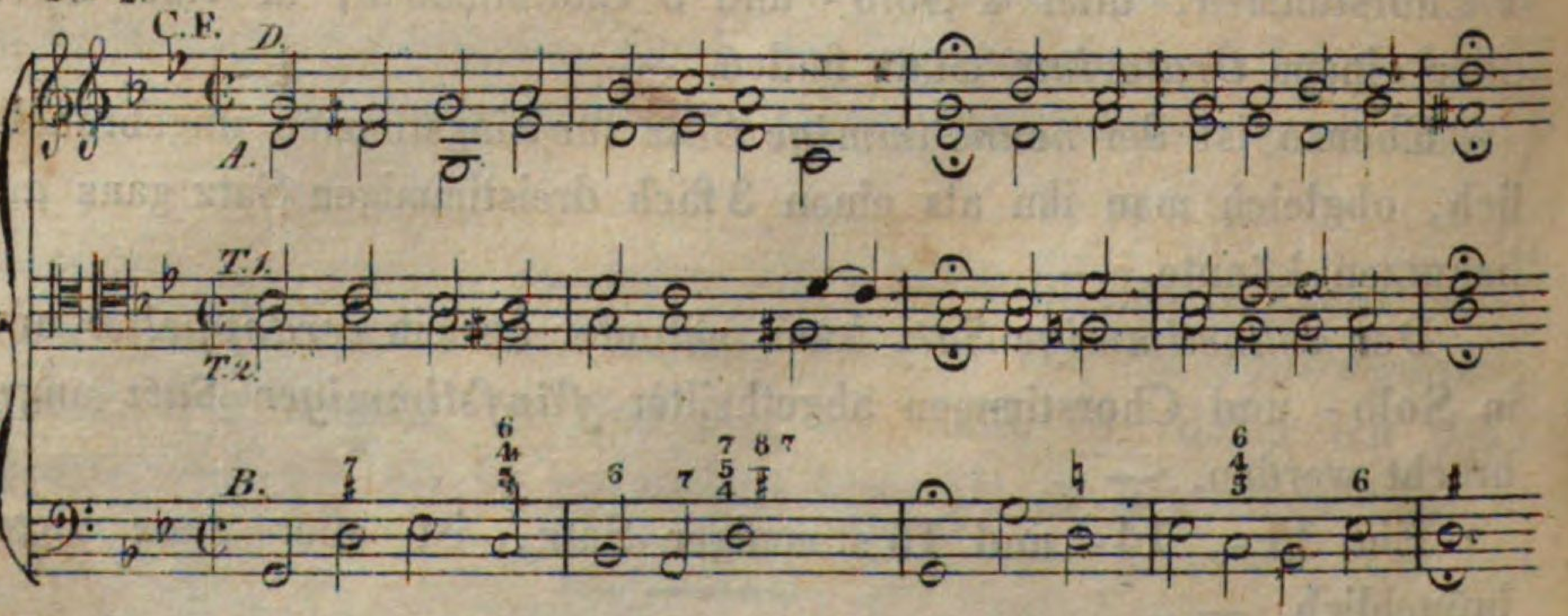
Als anfängliche Beispiele des fünfstimmigen Satzes, will ich einige Choräle im einfachen Contrapunkte mittheilen, welche bereits vierstimmig bearbeitet worden sind, und hier nur eine solche Umänderung erhalten sollen, welche durch die nunmehr hinzuzufügende *fünfte* Stimme nothwendig wird.

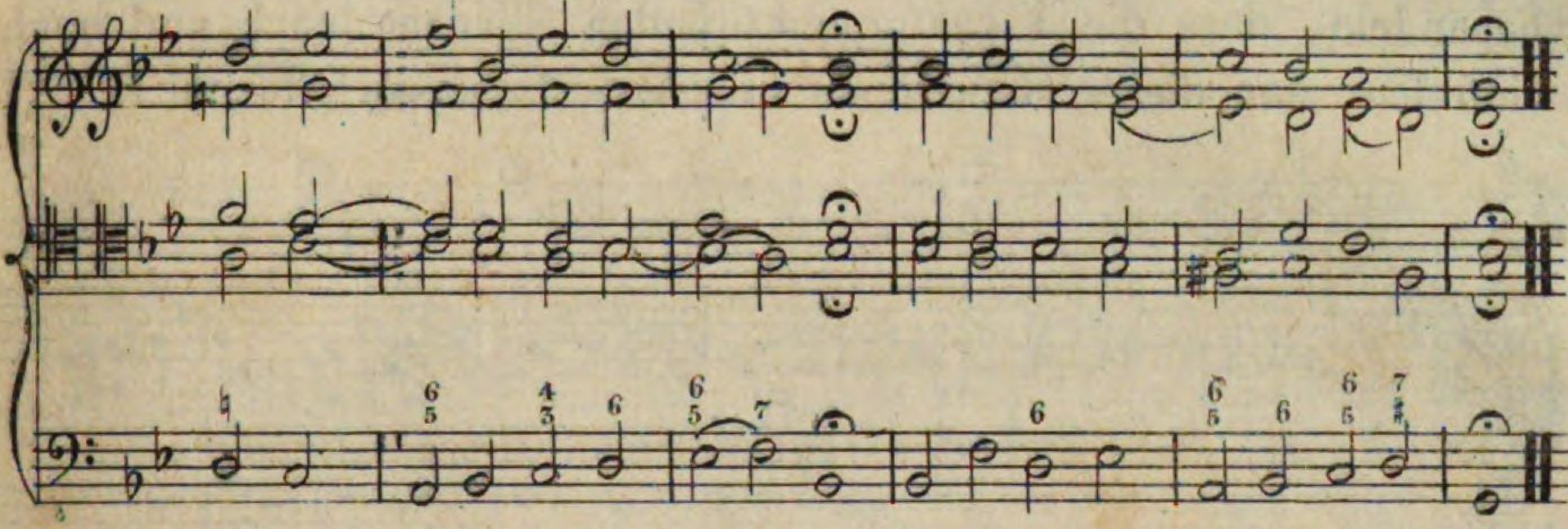
Das 1. Beispiel soll blos *consonirende*, das 2. aber zugleich auch *dissonirende* Accorde enthalten.

N° 1.



N° 2.

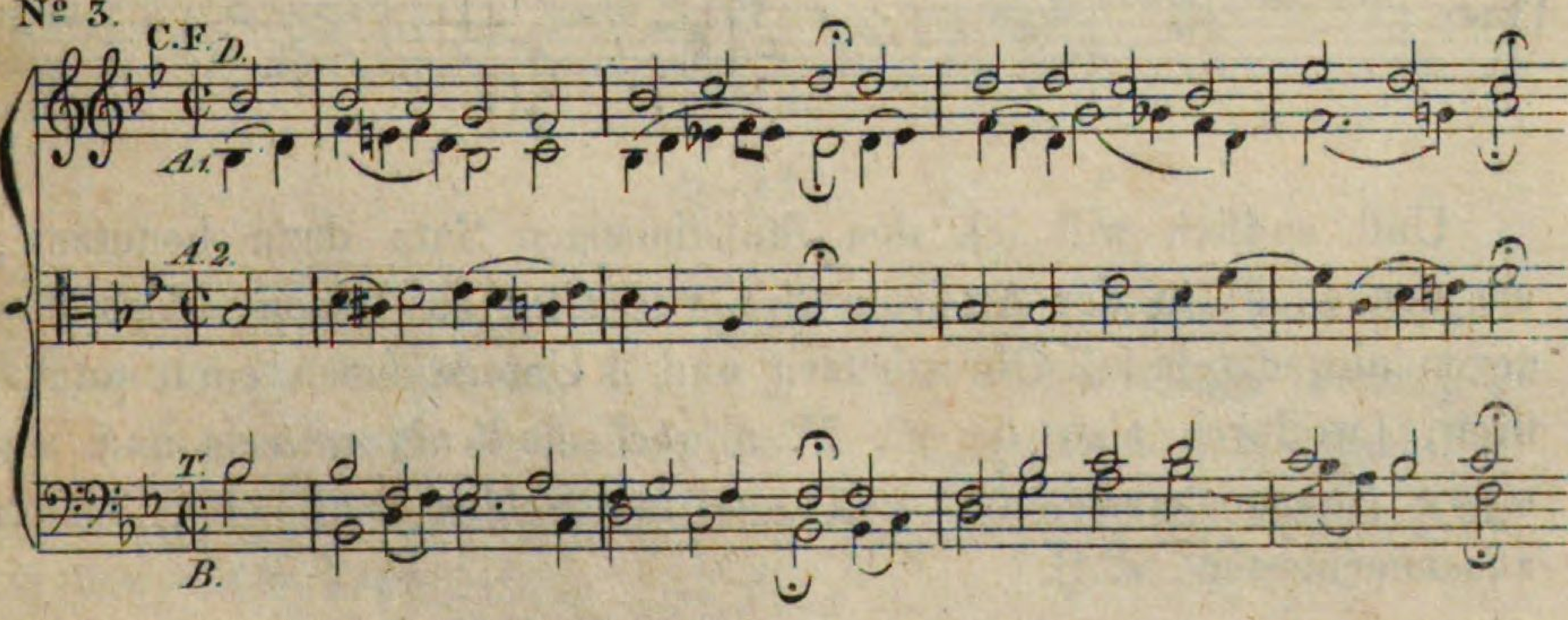


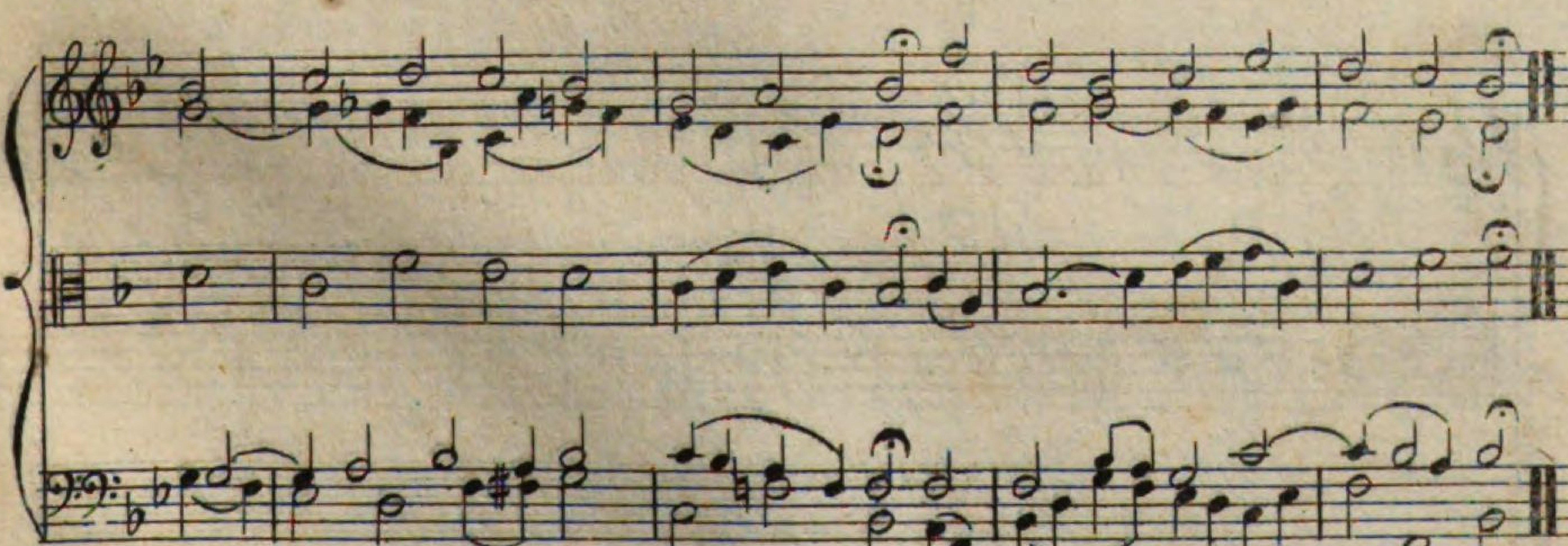


Die fünfstimmige Behandlung vorstehender 2 Choräle, gründet sich auf die unter Nr. 4. *pag.* 50. und Nr. 6. *pag.* 51. mitgetheilte Behandlung derselben.

Zum 3. Beispiele will ich nun den unter Nr. 3. *pag.* 113. notirten Choral des *ungleichen* einfachen Contrapunktes benutzen, und ihn mit gleichmässiger Beibehaltung seines Basses fünfstimmig behandeln, z. B.

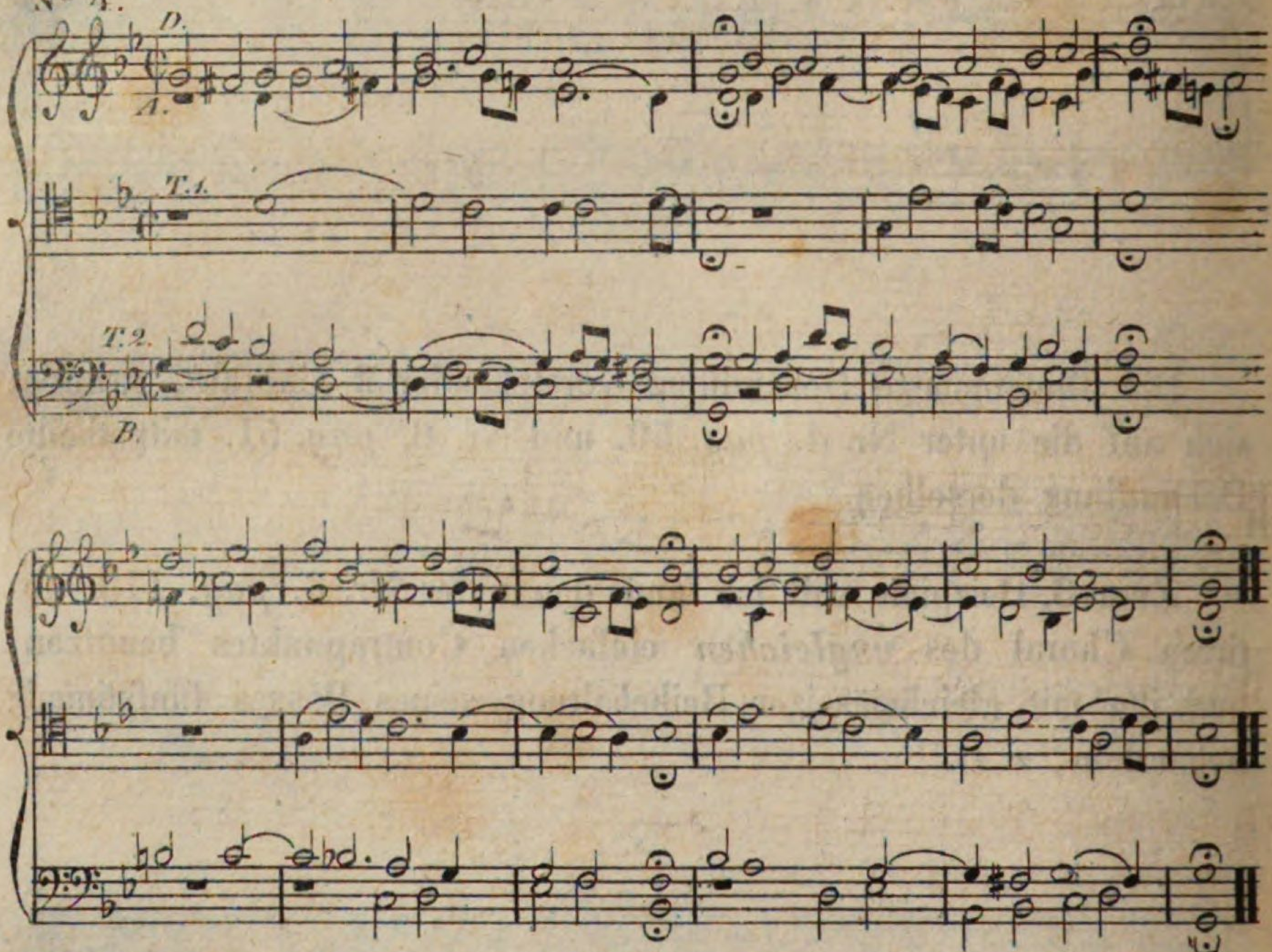
Nº 3.





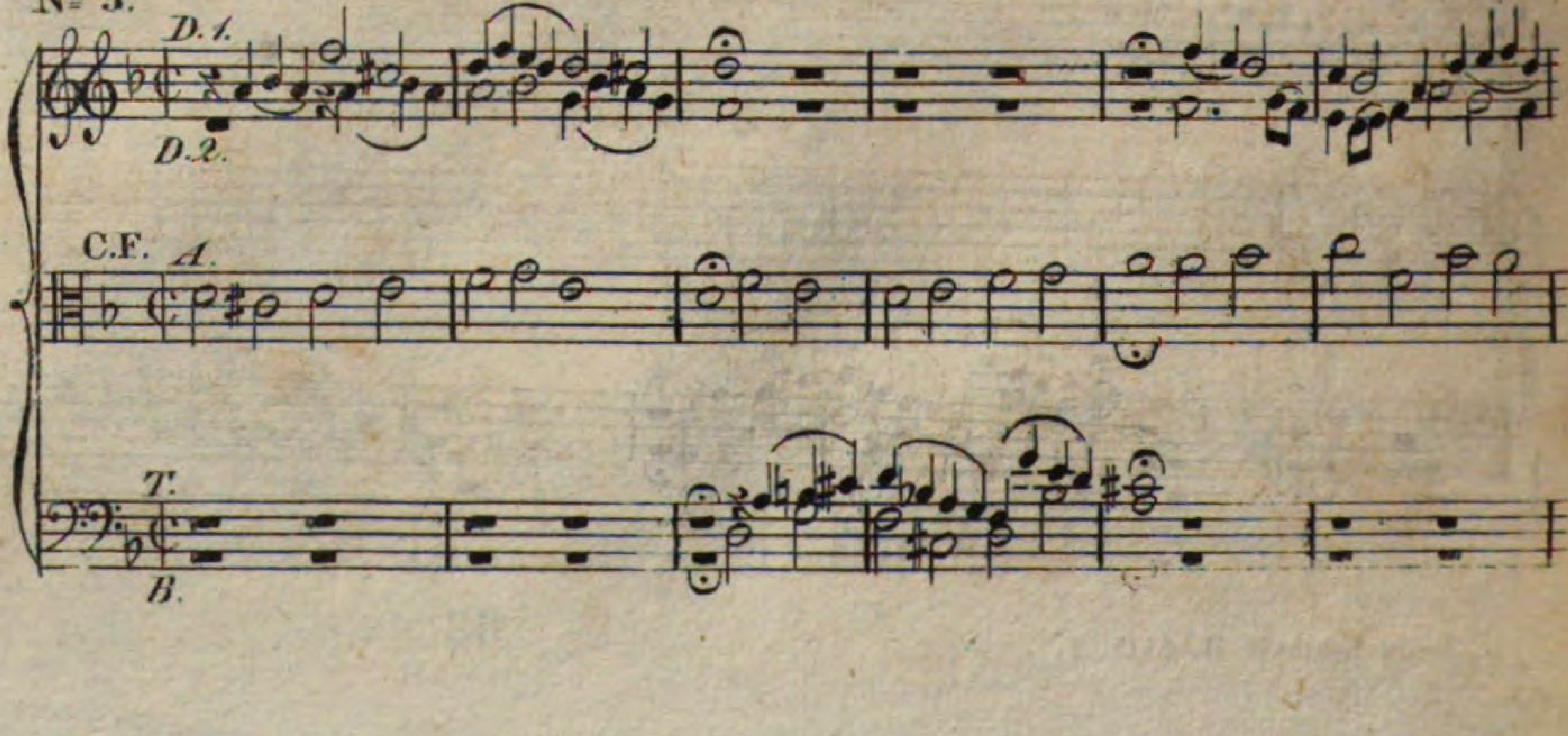
Nunmehr will ich die eine der beiden Choralmelodieen in der Art behandeln, dass die 4 contrapunktirenden Stimmen nach und nach eintreten, was dieser Setzart ein grösseres Interesse gibt, z. B.

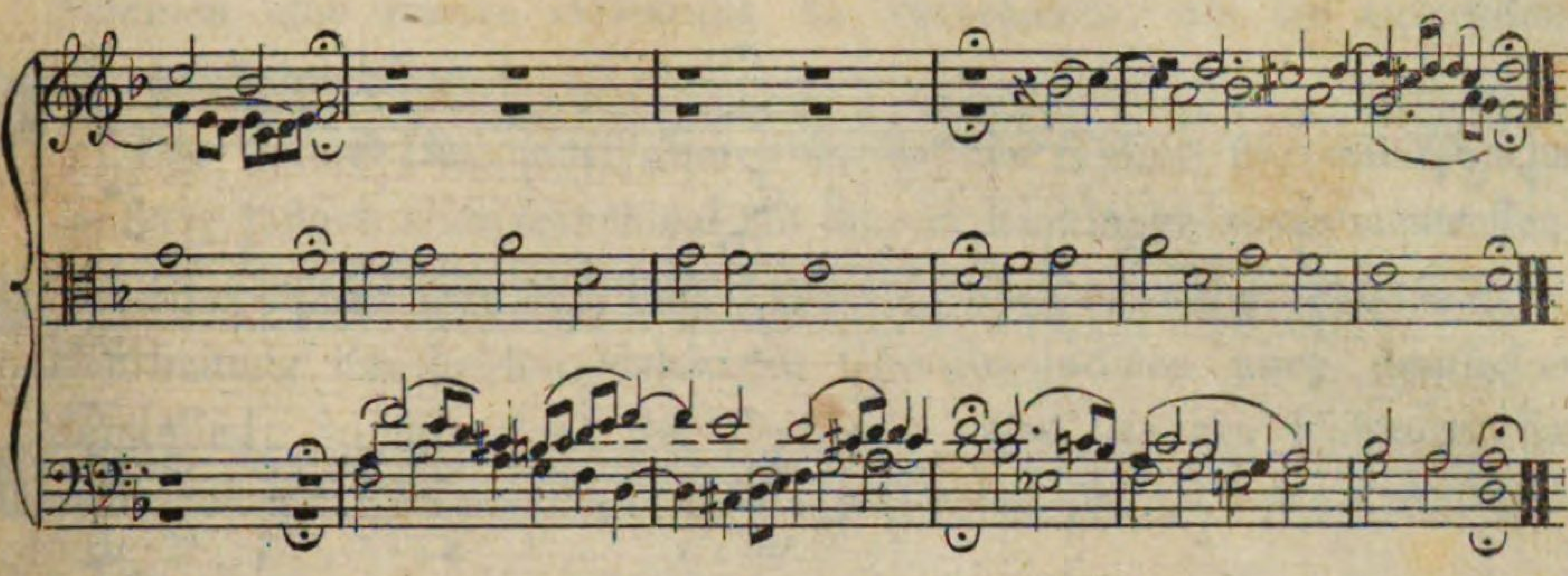
Nº 4.



Und endlich will ich den fünfstimmigen Satz dazu benutzen, um den *C. F.* in der Art vom *Alt* vortragen zu lassen, dass dagegen abwechselnd 2 Oberstimmen und 2 Unterstimmen contrapunktiren, (wodurch also der *C. F.* abwechselnd als *untere* und als *obere* Stimme erscheint), und erst am Schlusse alle 5 Stimmen zusammentreten, z. B.

Nº 5.





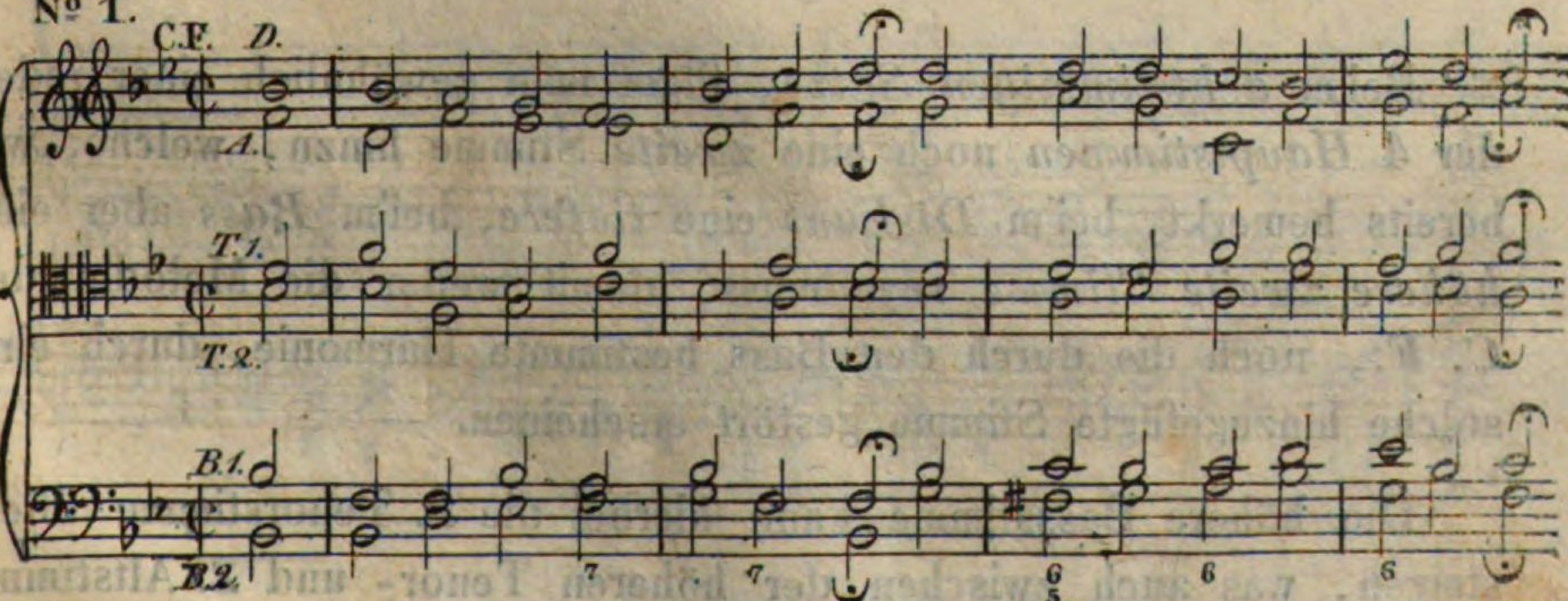
Hier musste der letzte Absatz der Melodie wiederholt werden; damit aber hierdurch keine Wiederholung der Schlusscadenz erforderlich wurde, so habe ich bei'm erstenmale die unterbrochene Cadenz nach der Sexte der Tonart angebracht, wodurch zugleich das Verlangen nach dem Schlusse, welcher nunmehr fünfstimmig erscheint, desto stärker herausgehoben werden konnte. —

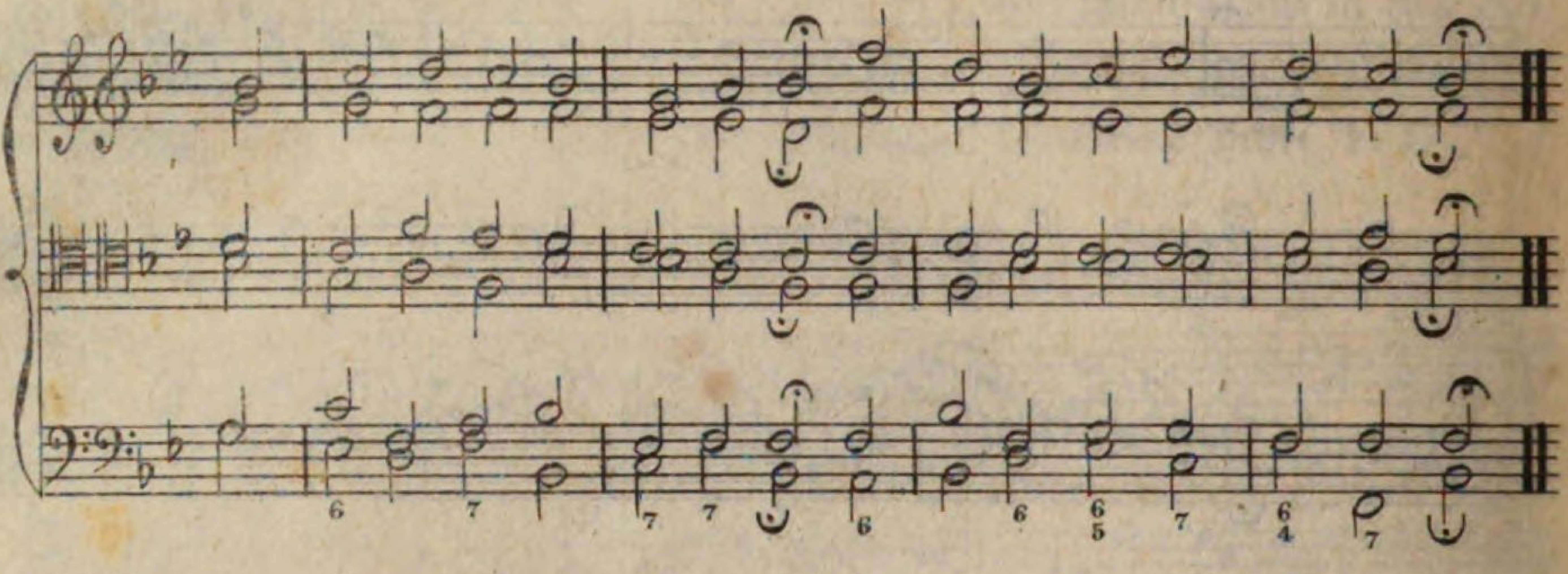
Auch in dieser letzteren, meines Wissens noch *neuen* Behandlungsart einer Choralmelodie, mag sich der Lernende nun noch weiter versuchen, was jedenfalls als eine so nützliche wie interessante Beschäftigung zu betrachten seyn möchte.

§. 115.

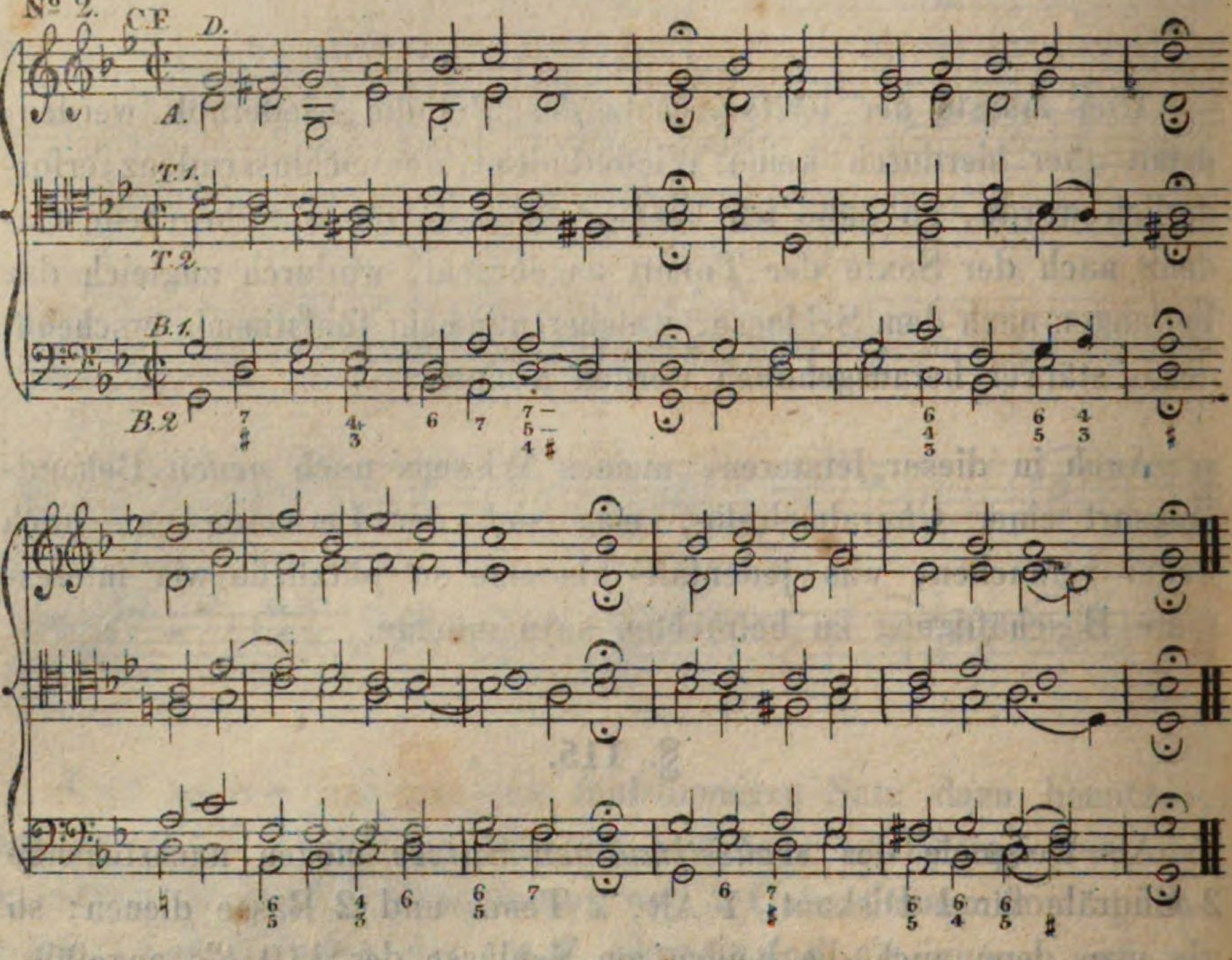
Als Beispiele des *sechsstimmigen Satzes* mögen nachstehende 2 Choräle für 1 Diskant, 1 Alt, 2 Tenor und 2 Bässe dienen; so wie man denn auch die beiden am Schlusse des 110. §'s angeführten Sätze für 2 Diskant, Alt, Tenor und 2 Bässe, als hierher gehörig betrachten kann. —

No 1.





Nº 2.



§. 116.

Bei'm *achtstimmigen Satze*, füget man gewöhnlich einer jeden der 4 *Hauptstimmen* noch eine *zweite* Stimme hinzu, welche, wie bereits bemerkt, bei'm *Diskant* eine *tiefere*, bei'm *Bass* aber eine *höhere zweite Stimme* seyn muss, damit weder die Melodie des *C. F.*, noch die durch den Bass bestimmte Harmonie, durch eine solche hinzugefügte Stimme gestört erscheinen. —

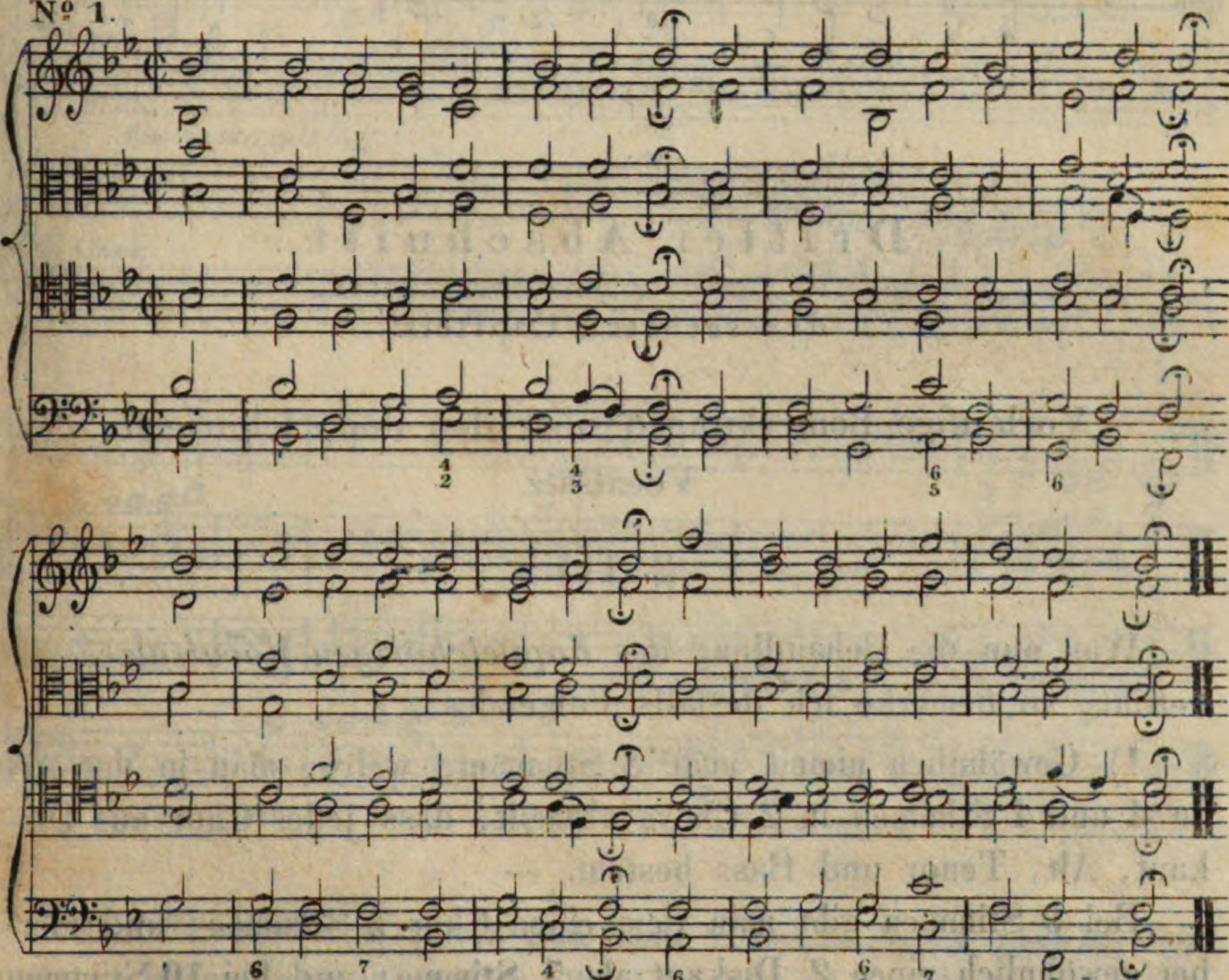
Die höhere Bassstimme kann hierbei die 2. Tenorstimme übersteigen, was auch zwischen der höheren Tenor- und 2. Altstimme Statt finden kann, und zum Theil Statt finden muss, umdies en

Stimmen eine freiere Bewegung zu verschaffen, als sie ausserdem haben könnten *). —

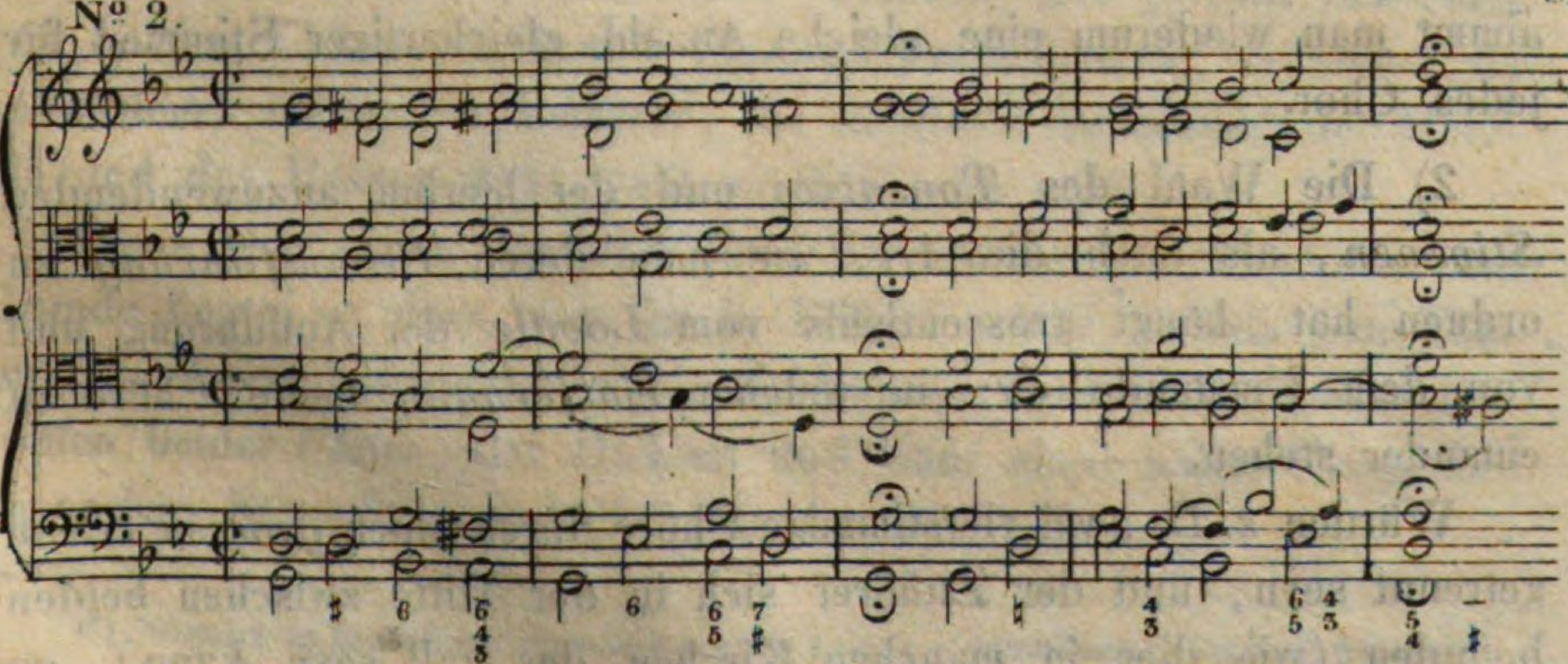
Der tiefere Bass darf aber vom tieferen Tenor nie unterstiegen werden, jedoch aber manchmal mit ihm im Einklange zusammentreffen.

Alles dieses wird sich dem Leser aus nachstehender achtstimmigen Bearbeitung der beiden bisherigen Choralmelodieen noch deutlicher darstellen; so wie denn der Lernende seine eigenen Uebungen im achtstimmigen Choralsatze, hiernach einrichten und abfassen kann, z. B.

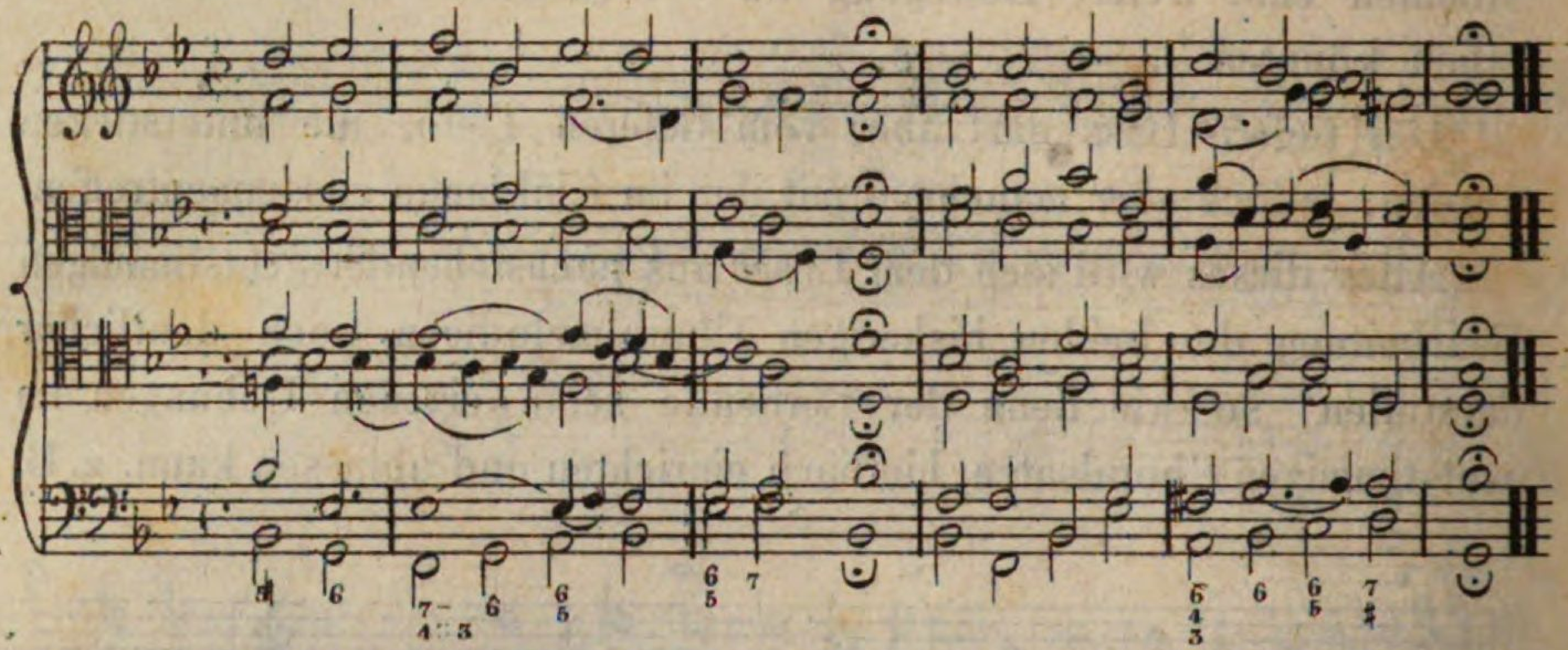
Nº 1.



Nº 2.



*) Aus gleichem Grunde fand dies auch schon bei mehreren der bisher aufgestellten vier- und mehrstimmigen Beispiele Statt. —



Dritter Abschnitt

des sechsten Capitels.

Vorläufige Bemerkungen über den doppelchörigen Vocalsatz.

§. 117.

Was nun die Behandlung des *doppelchörigen Vocalsatzes* anbetrifft, so bemerke ich desfalls Folgendes:

1) Gewöhnlich nimmt man 8 Stimmen, welche man in der Art zu 4 und 4 Stimmen in 2 Chöre abtheilt, dass jedes Chor aus Diskant, Alt, Tenor und Bass besteht. —

Bei 9 Stimmen gibt man dem einen Chor 5 Stimmen, und hierbei gewöhnlich einen 2. Diskant als 5. Stimme; und bei 10 Stimmen nimmt man wiederum eine gleiche Anzahl gleichartiger Stimmen für jedes Chor. —

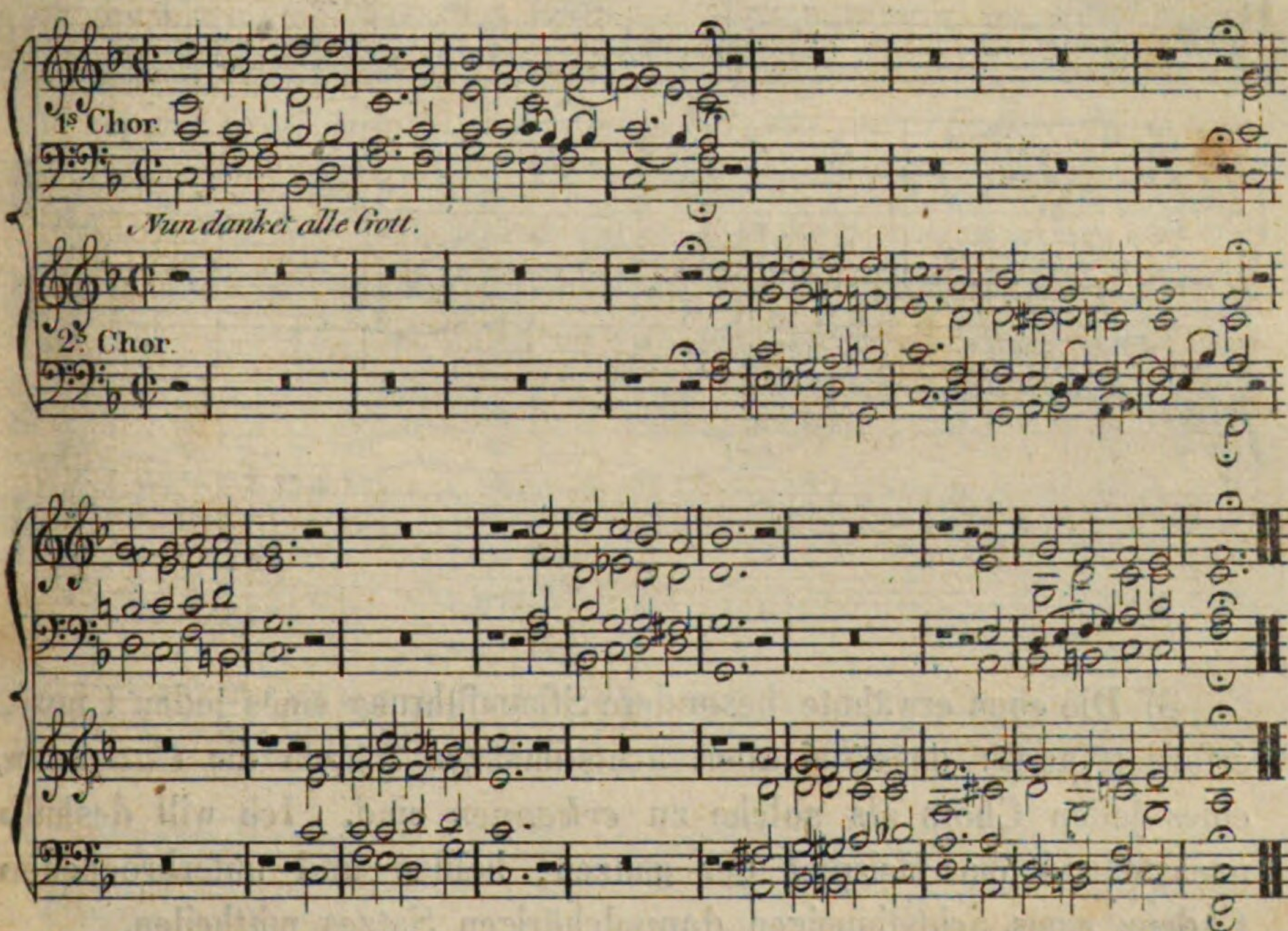
2) Die Wahl des *Tonsatzes* und der hierbei anzuwendenden *Stimmen*, als auch die *Art*, wie man deren *Stimmführung* zu ordnen hat, hängt grossentheils vom *Locale* der Aufführung und von dem Umstande ab: in welcher *Entfernung* beide Chöre zu einander stehen. —

Würden z. B. zwei vierstimmige Chöre durch einen *grossen* Raum getrennt seyn, und der Zuhörer sich in der Mitte zwischen beiden befinden (wie dies in manchen Kirchen der Fall seyn kann), so dürften beide Chöre nur *satzweise* mit einander abwechseln, und müssten bei'm Zusammentreffen ihrer 8 Stimmen, entweder nur sechs-

stimmig, oder gar nur vierstimmig behandelt werden, da ausserdem eine deutliche Auffassung der *Melodie* und des *Basses* nicht wohl möglich wäre. —

Ein solcher Satz würde also eigentlich auch nur sechsstimmig oder gar nur vierstimmig *) zu nennen seyn.

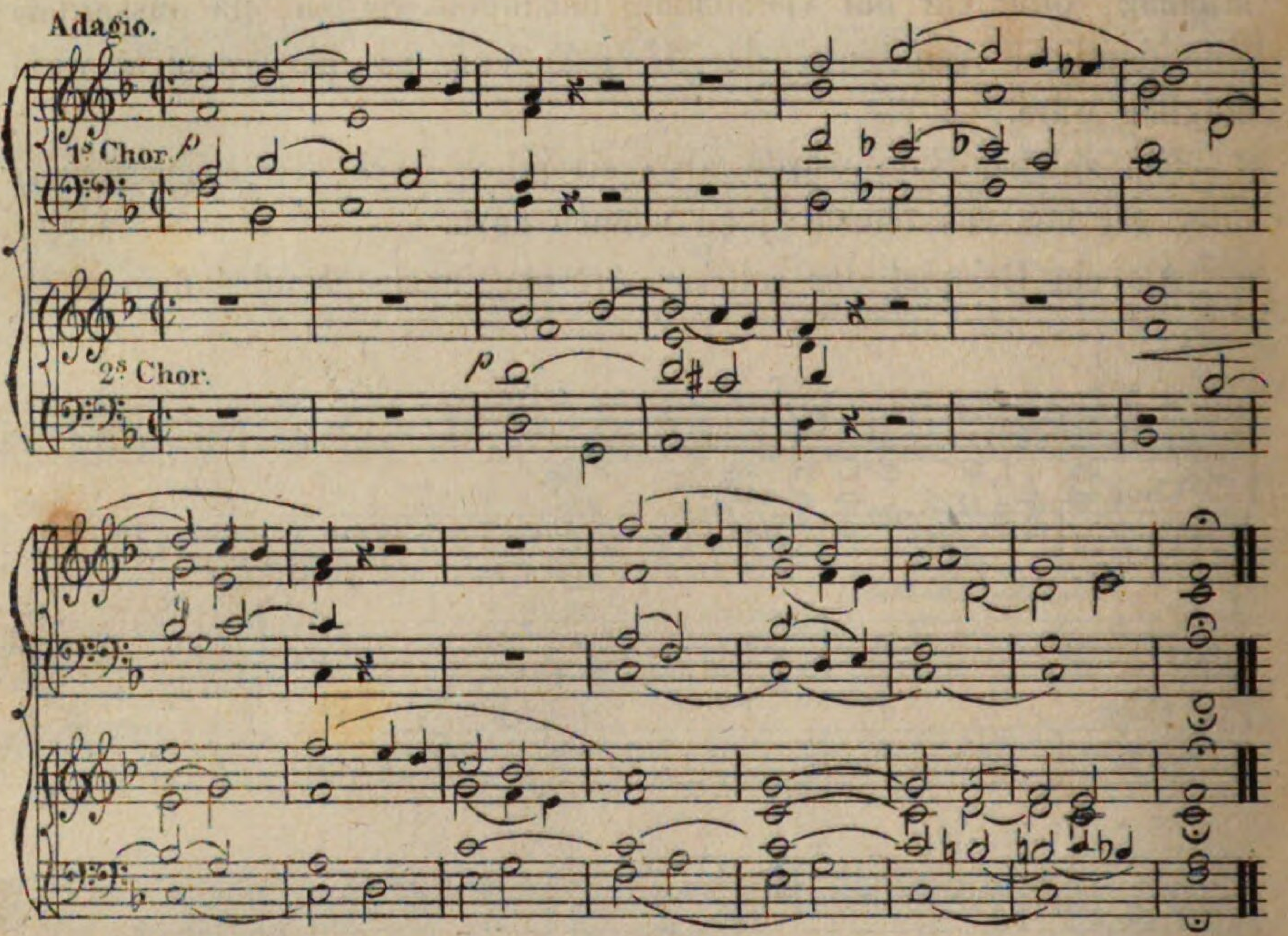
Als ein Beispiel der ersteren Art mag nachstehendes dienen,



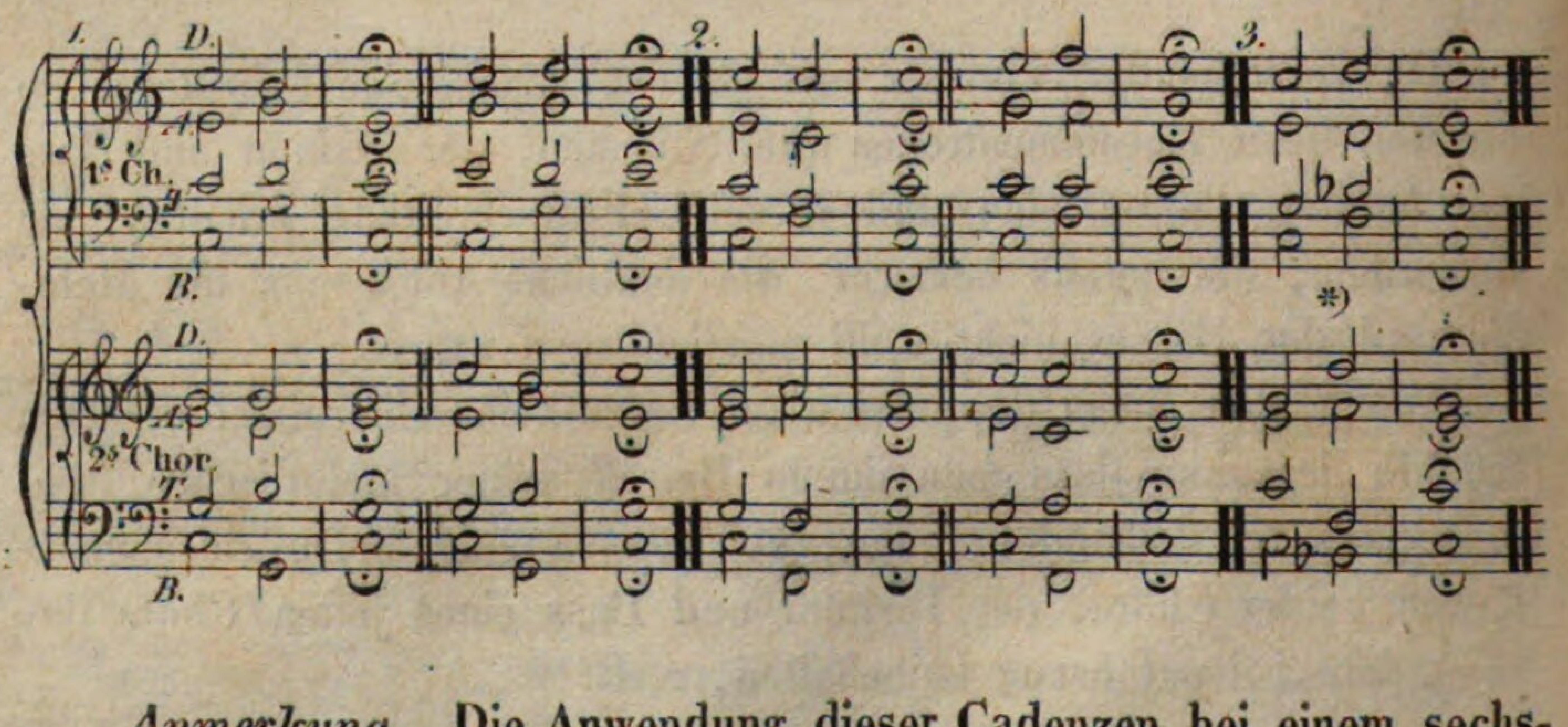
Da vorstehender Tonsatz aus einer *Choralmelodie* besteht, so mussten bei'm Zusammentreffen aller Stimmen, der Diskant und Bass von *beiden* Chören eine und dieselbe Fortschreitung erhalten; da ausserdem, wie bereits bemerkt, die deutliche Auffassung der Melodie und des Basses nicht wohl möglich seyn würde. —

Wenn aber einem doppelchörigen Satze keine Choralmelodie zum Grunde liegt, so dass man ihn in Betreff seiner melodischen Führung ganz frei behandeln kann, so können auch bei'm Zusammentreffen beider Chöre, der Diskant und Bass eines jeden Chors ihre besondere Stimmführung beibehalten, z. B.

*) Nämlich in Beziehung zu einer *reellen* (einer jeden Stimme eigenen) Stimmführung; da im erstern Falle der *Diskant* und *Bass*, im letztern Falle aber *alle* 4 Stimmen *beider Chöre* unter sich in Einklängen gehen, also im letztern Falle nur eine vierstimmige und im erstern Falle eine sechsstimmige *verschiedene* Stimmführung Statt findet. —



3) Die eben erwähnte besondere Stimmführung eines jeden Chors, erfordert auch: dass bei allen achtstimmigen Sätzen die *Cadenzen* eines jeden Chors als solche zu *erkennen* sind. Ich will deshalb nachstehend ein Beispiel der ganzen, halben und unterbrochenen Cadenz eines achtstimmigen doppelchörigen Satzes mittheilen.



Anmerkung. Die Anwendung dieser Cadenzen bei einem sechsstimmigen Doppelchor, so wie auch die Beimischung der Septime

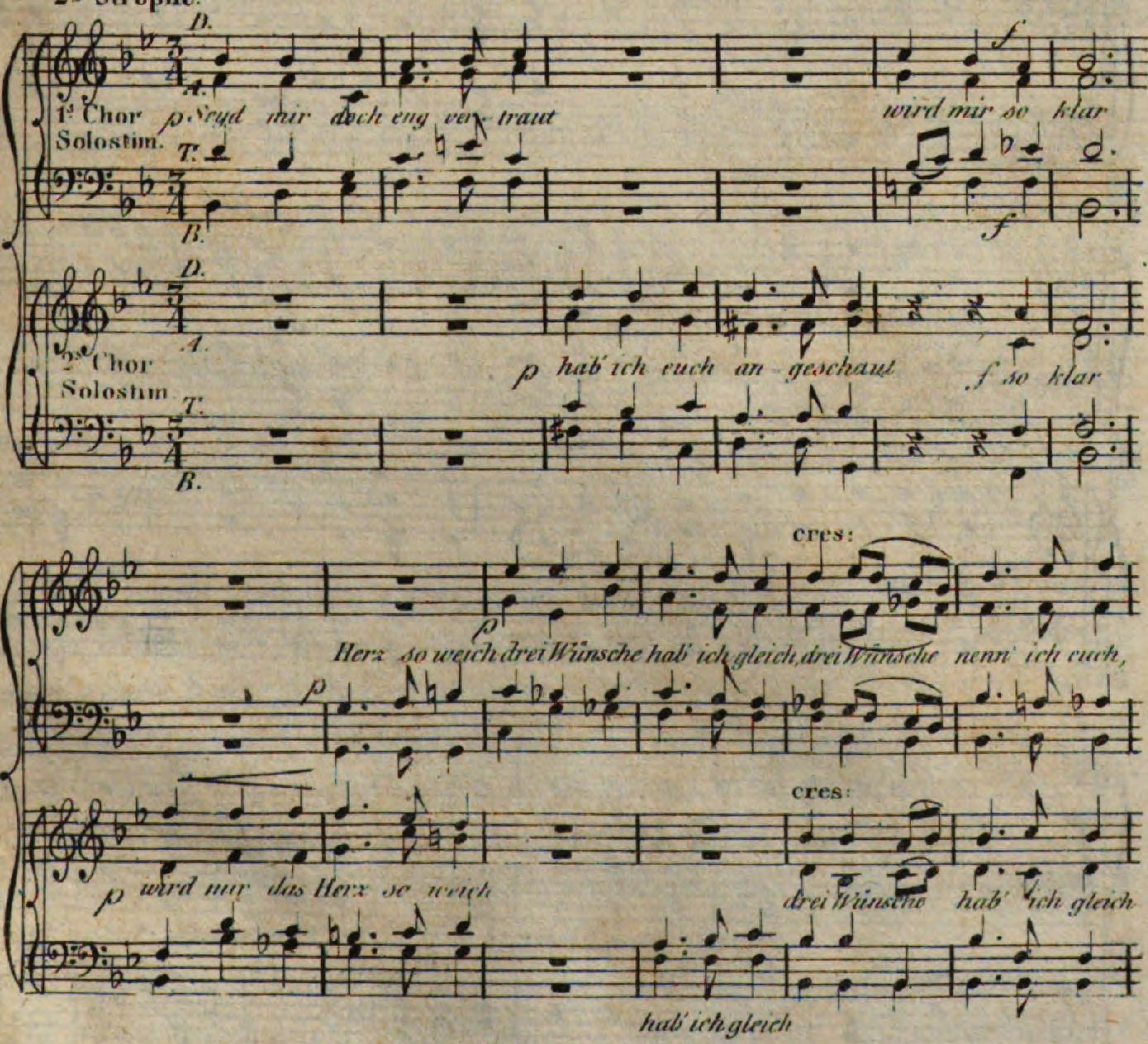
*) Wenn man hier den Bass des 1. und 2. Chors nicht in *Einklängen* gehen lassen will, so muss man beiden wohl die hier bemerkte Fortschreitung geben, so wenig diese auch, *für sich allein betrachtet*, gut zu heissen ist.

bei'm cadenzirenden Dominantenaccord, sowohl bei'm achtstimmigen als sechsstimmigen Gebrauche dieser Cadenzen, bedarf keines besondern Beispiels. —

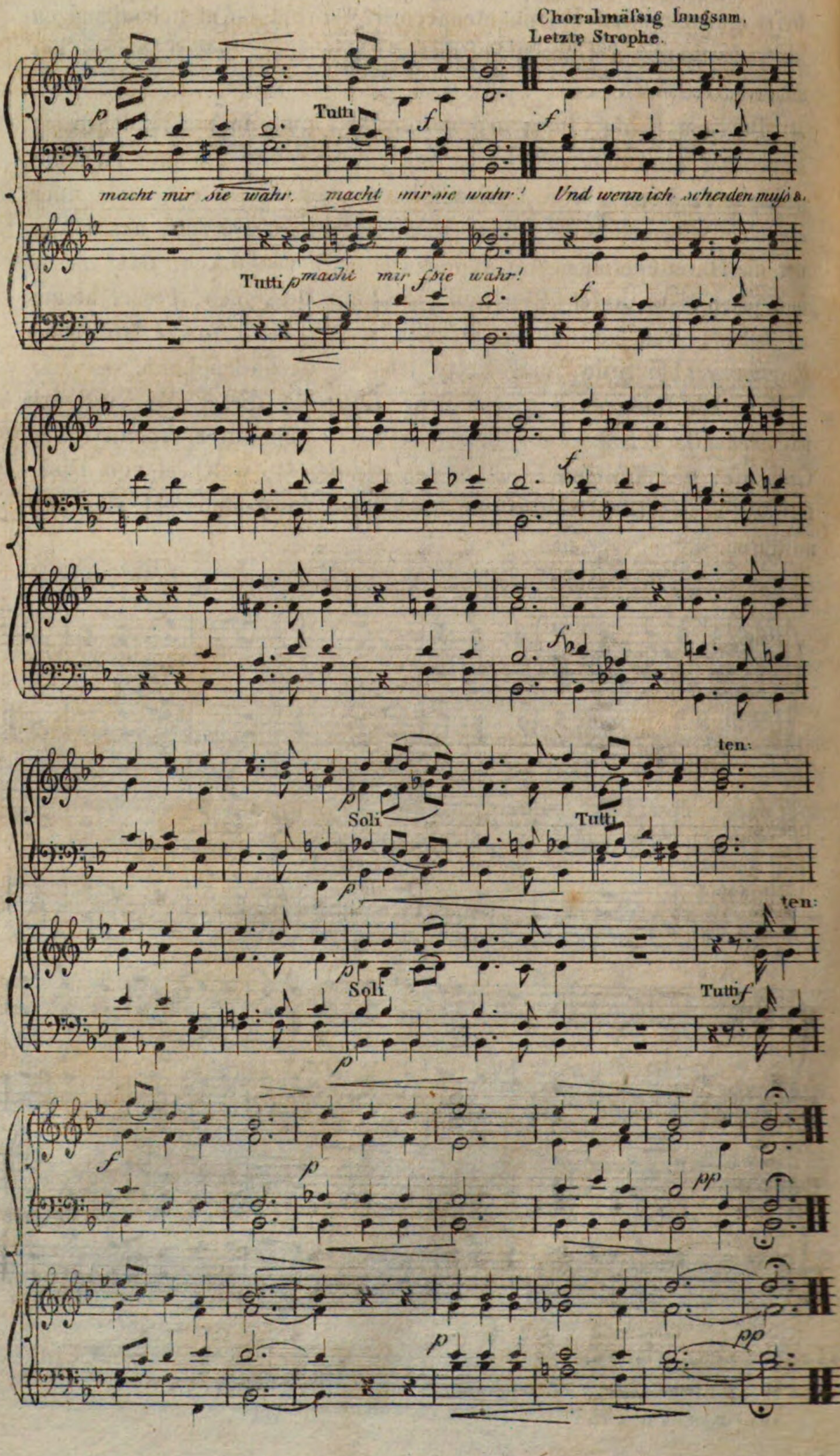
4) Wenn beide Chöre *nebeneinander*, oder in nicht zu grosser Entfernung *einander gegenüber stehen*, und der Zuhörer sich ungefähr *gleich weit* von beiden Chören befindet, so können auch *einzelne Stimmen* eines Chors dazu angewandt werden, um entweder die Harmoniefolgen des andern Chors zu verstärken, oder diesen und jenen Satz, oder diese und jene Figur desselben, besser heraus zu heben; was sowohl bei *einfacher* als *mehrfacher Stimmenbesetzung* (bei Solo- und Tuttisätzen) Statt finden kann. —

Als ein Paar aussergewöhnliche Beispiele dieser Art, will ich nachstehende 2 Sätze aus dem von mir componirten *Körner'schen* Gedichte: *des Sängers Lied zu den Sternen* *), welchem vom Dichter die bekannte Melodie: *God save the king* unterlegt ist, hier anführen.

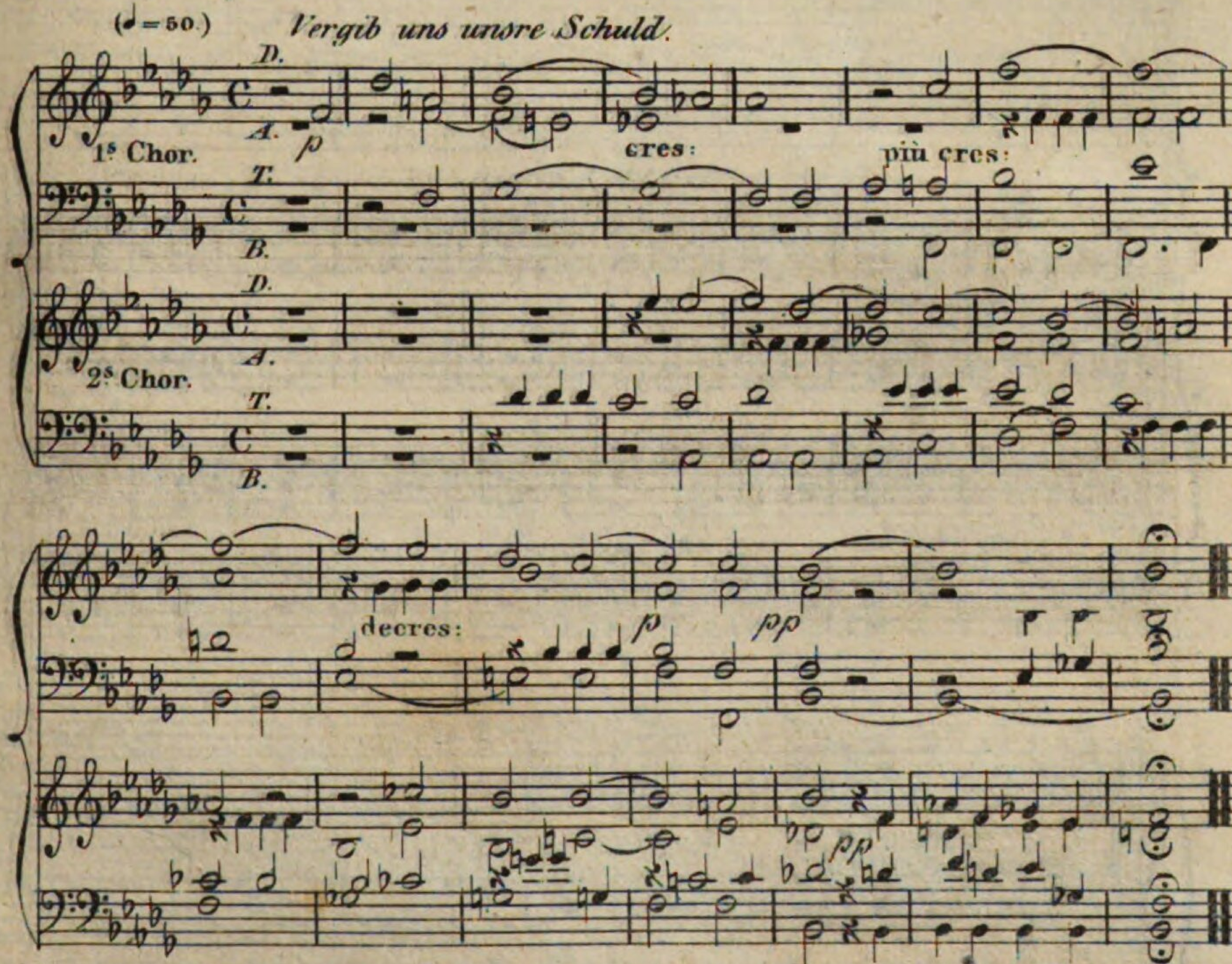
2te Strophe.



*) Kleine Cantate für Singvereine, mit Klavierbegleitung, 47. Werk.


Choralmäfsig langsam.
Letzte Strophe.
Tutti
macht mir sie wahr, macht mir sie wahr! Und wenn ich scheiden muſs &.
Tutti macht mir sie wahr!
Soli
Tutti
ten:
Soli
Tutti
ten:

5) Bei einer freien Stimmführung des *Diskantes* und *Basses* (wenn nämlich weder ein *cantus firmus* noch ein *bassus continuus* vorgeschrieben ist), ist es von besonders guter Wirkung: wenn diese Stimmen des einen Chors, gegen diese beiden Stimmen des andern Chors in der Art eintreten, dass der *später eintretende Diskant* mit einem *höheren Tone*, der *später eintretende Bass* aber mit einem *tieferen Tone* eintritt, z. B. in der Art wie nachstehender Satz aus meinem *Vater unser* behandelt ist:

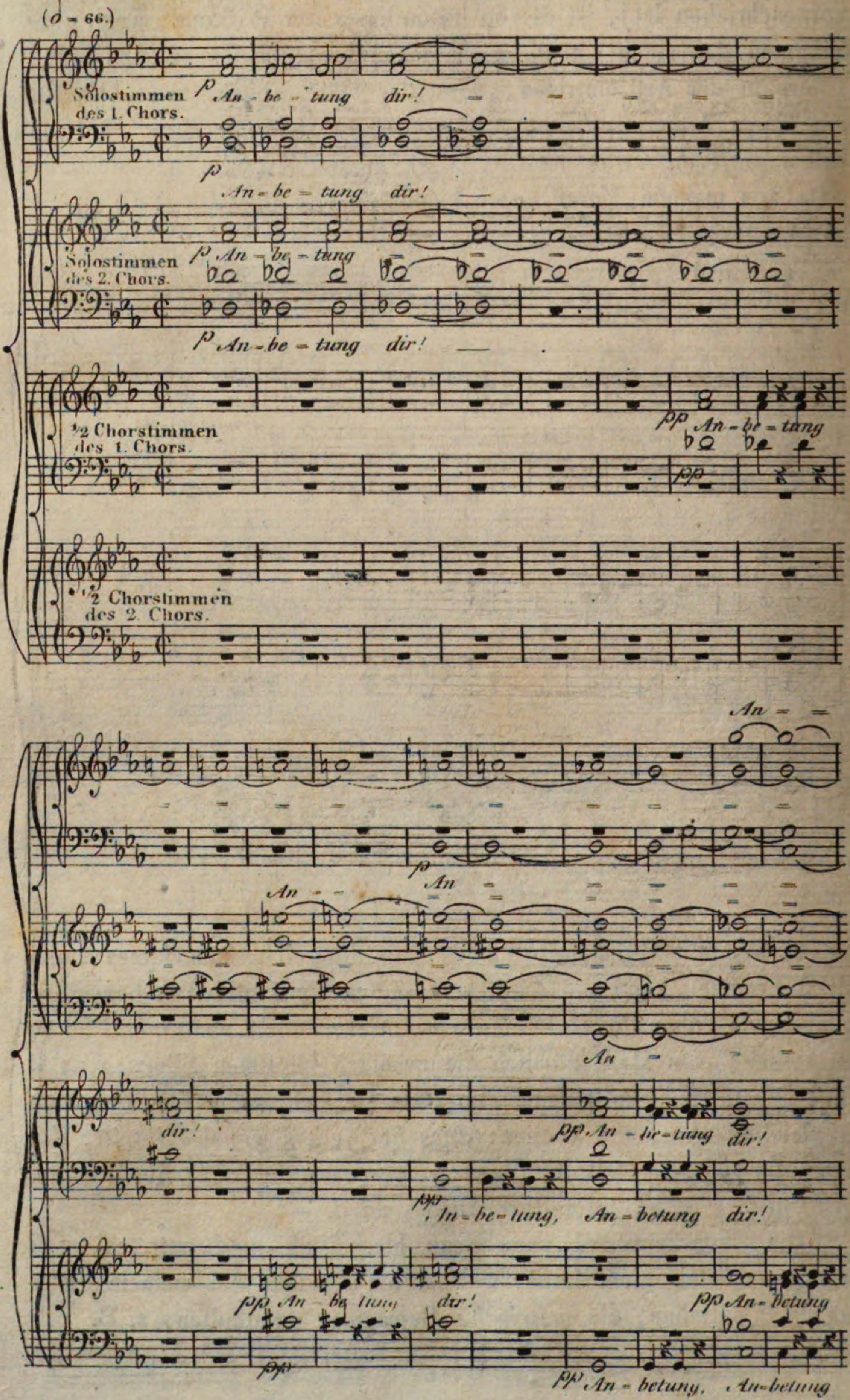


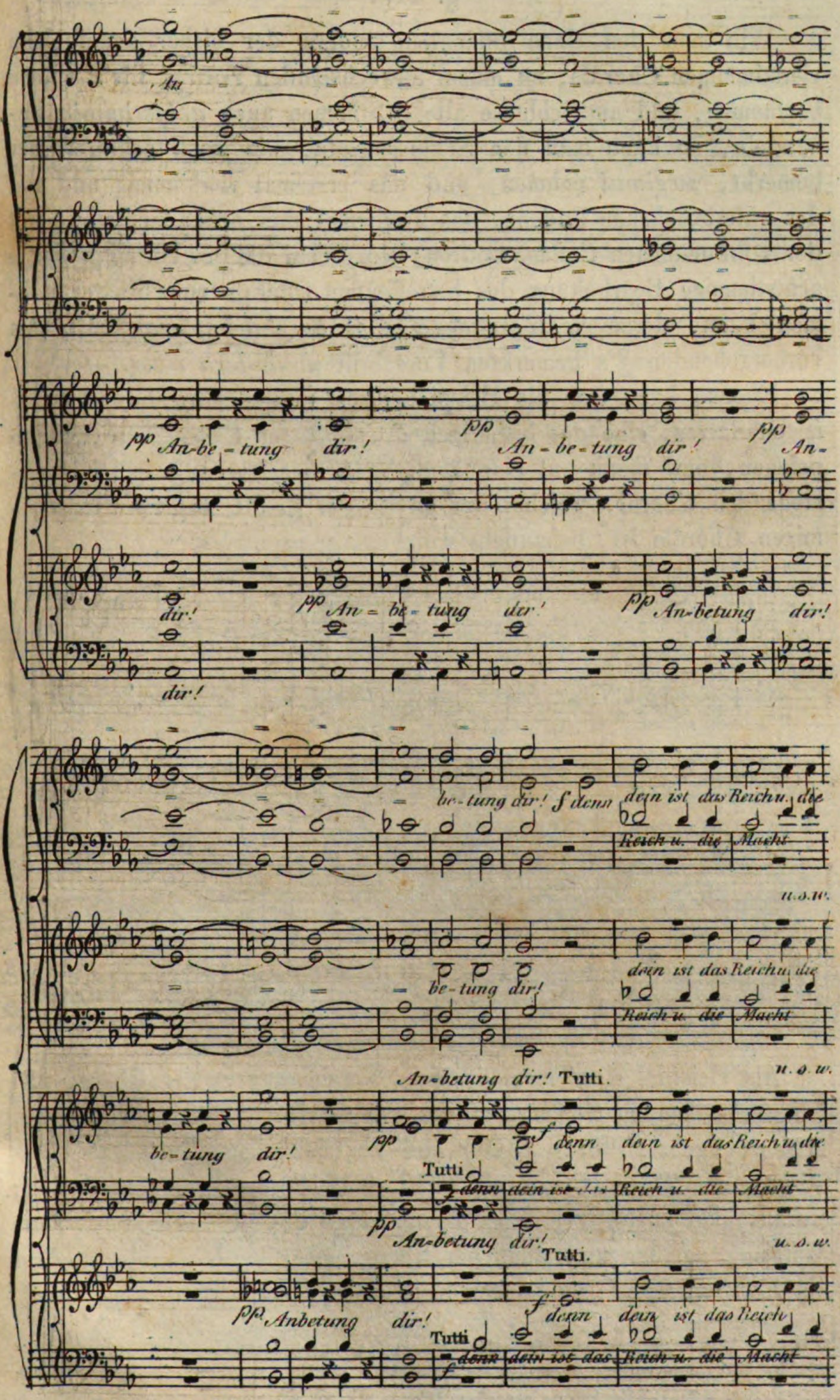
6) Wenn man die Solostimmen eines doppelchörigen Satzes *zweifach* besetzen kann, so kann man diesen Umstand dazu benutzen, eine ganze Folge von Harmonieen *ununterbrochen forttönend* hören zu lassen; man stellt nämlich die zweifach besetzten Stimmen zu 2 und 2 ganz nahe zusammen, so dass sie sich gegenseitig den Ton in der Art abnehmen können: *dass bei jedem neuen Eintritt, der von der abtretenden Stimme zu verlassende Ton noch einen Augenblick ganz leise ausgehalten wird.* —

Die Chorstimmen können denn hierbei ab- und zutreten, und wie in nachstehendem Satze, welchen ich ebenfalls aus meinem *Vater unser* *) entlehne, die *metrische Bewegung* unterhalten, z. B.

*) *vide* 1. Band, *pag.* 292. Anmerkung.

Aus Klopstock's Vater unser, Musik von A. André.




pp An-be-tung dir!
An-be-tung dir!
pp An-be-tung dir!
pp An-betung dir!
be-tung dir! f denn dein ist das Reich u. die
Reich u. die Macht
u. s. w.
be-tung dir!
dein ist das Reich u. die
Reich u. die Macht
u. s. w.
An-betung dir! Tutti.
be-tung dir!
pp
f denn dein ist das Reich u. die
Tutti denn dein ist das Reich u. die Macht
u. s. w.
pp An-betung dir!
Tutti.
pp Anbetung dir!
f denn dein ist das Reich
Tutti denn dein ist das Reich u. die Macht

§. 118.

Will man den einen oder den andern der bisher angeführten vierstimmigen Choräle, zu einem abwechselnden Vortrag für 2 Chöre bestimmen, und am Schlusse alle 8 Stimmen auch *achtstimmig* behandeln, so kann man den Schlussabsatz, wie auch schon früher bemerkt, *zweimal* nehmen, und das erstemal vierstimmig und mit der unterbrochenen Cadenz, das zweitemal aber achtstimmig und mit der vollkommenen Cadenz notiren; wozu man die §. 116. mitgetheilte achtstimmige Bearbeitung des betreffenden Chorals zum Muster nehmen kann, deren *Schlusscadenz* aber nach der unter Nr. 3. des vorhergehenden §'s bemerkten Vorschrift *umändern* muss. —

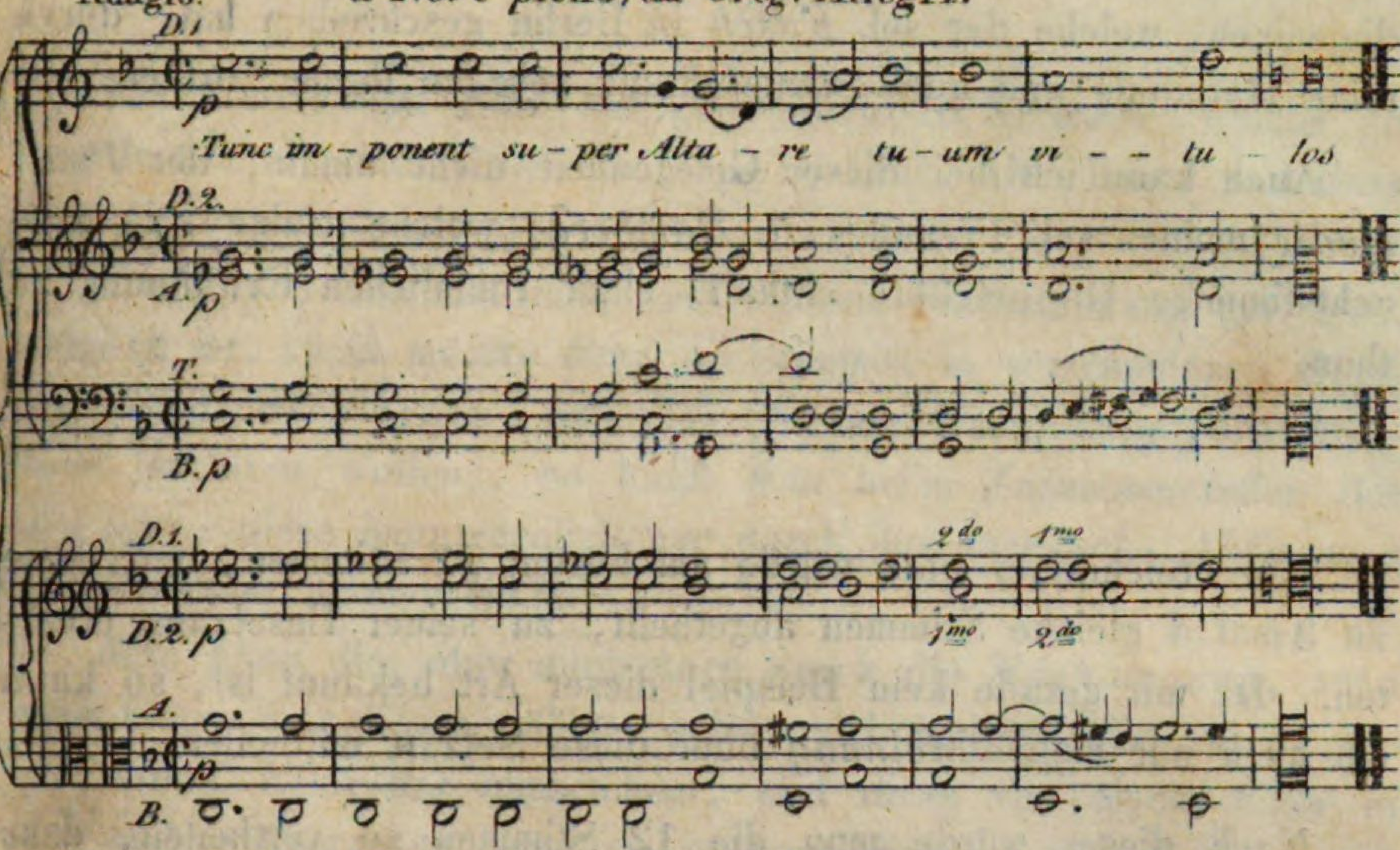
Ebenso kann man als Beispiel eines doppelchörigen sechsstimmigen Satzes, eine der bisherigen dreistimmigen Choralbearbeitungen nehmen, und damit auf eine ähnliche Art verfahren, wie ich nachstehenden Choral, welcher der zweite der §. 59. notirten dreistimmigen Choräle ist, behandeln will.



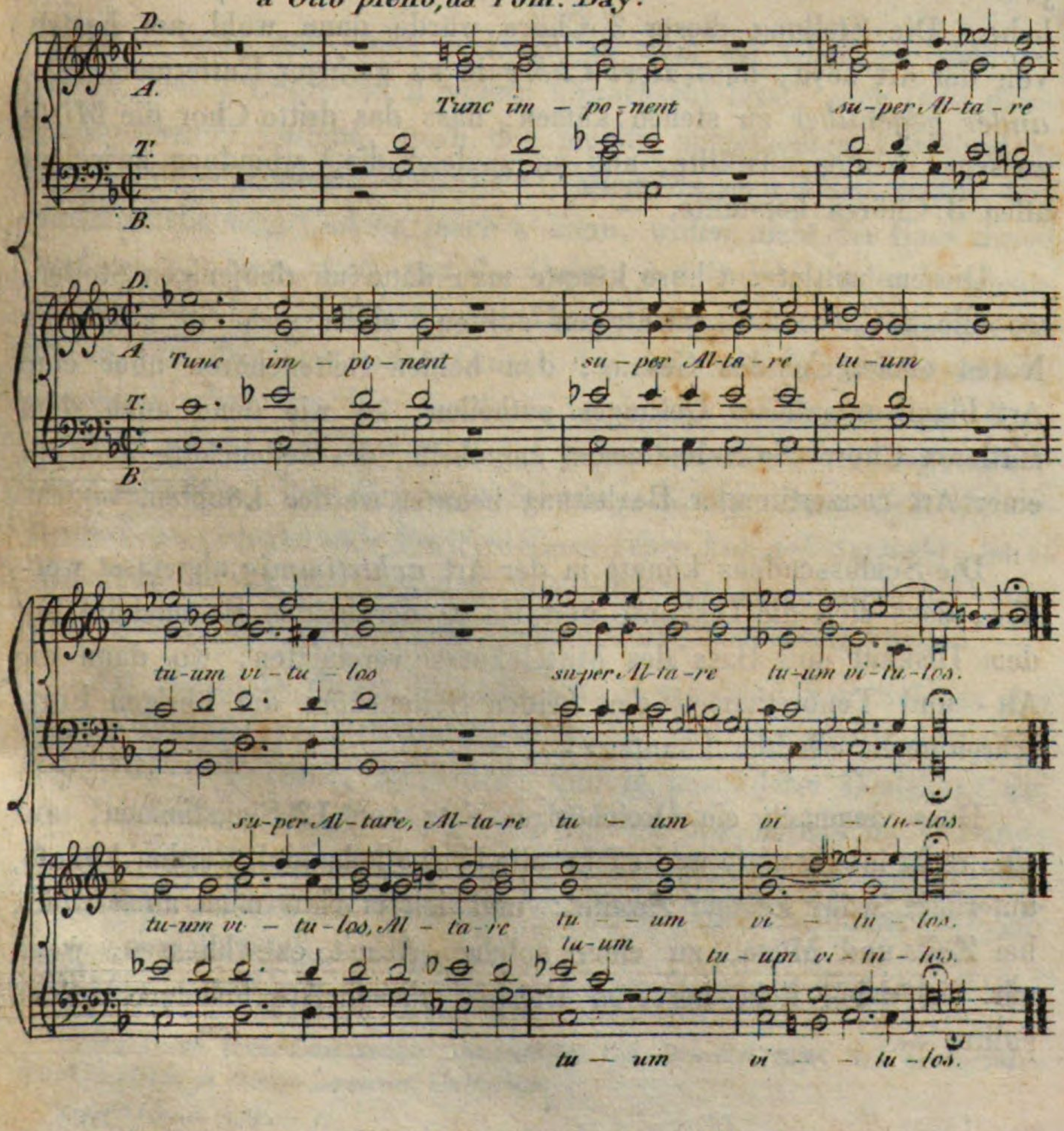
Als Beispiel einer neunstimmigen Vereinigung zweier Chöre, will ich nachstehenden Schlusssatz des zweichörigen *Miserere* von *Greg. Allegri* (geb. 1590. † 1640) und zugleich denselben Text achtstimmig von *Thom. Bay* (geb. 1650. † 1718) bearbeitet, mittheilen; woraus man zugleich ersehen kann: dass die so sehr gepriessene Wirkung solcher und ähnlicher Sätze, mehr in deren *Production* als *Komposition* *) zu suchen seyn muss.

*) Der achtstimmige Satz von *Tomasio Bay* hat indessen auch wahren *contrapunktischen* aber freilich keinen declamatorischen Werth, wogegen überhaupt durch eine *unpassende Wiederholung mancher Worte* nur zu oft verstossen wird.

Adagio. *a Nove pieno, da Greg. Allegri.*



a Otto pieno, da Tom. Bay.



Unter den neueren doppelchörigen Kompositionen zeichnen sich diejenigen, welche der sel. *Fasch* in Berlin geschrieben hat, durch reine Harmonie und gute Stimmführung sehr zu ihrem Vortheil aus.

Auch kann ich bei dieser Gelegenheit nicht umhin, der *Psalmodie* meines sel. Freundes *A. Romberg*, welche einige sehr gute achtstimmige Doppelchöre enthält, einer rühmlichen Erwähnung zu thun. —

§. 119.

Ein dreichöriger Satz würde am besten 12 Stimmen, und diese zu 3 mal 4 gleiche Stimmen abgetheilt, zu seiner Besetzung erhalten. Da mir gerade kein Beispiel dieser Art bekannt ist, so kann ich auch nur meine *Meinung* über diese Setzart mittheilen.

Nach dieser würde man die 12 Stimmen so vertheilen, dass jedes der 3 Chöre aus Diskant, Alt, Tenor und Bass zu bestehen habe. Die Stellung dieser 3 Chöre würde dann wohl am besten von der Art seyn, dass *zwei Chöre* in so geringer Entfernung *einander gegenüber* zu stehen kämen, dass das dritte Chor die *Mitte* zwischen beiden ausfüllte, und so zugleich die Verbindung zwischen allen 3 Chören herstellte. —

Diesem mittleren Chore könnte man dann an denjenigen Stellen, wo alle 3 Chöre zusammentreten sollten, einen mehr in grösseren Noten einhergehenden Gesang, den beiden Seitenchören aber eine Art Figurirung dieses Gesanges zutheilen; so wie denn auch dem mittleren Chore die Solostimmen zugetheilt, die Seitenchöre aber zu einer Art conzertirender Begleitung benutzt werden könnten. —

Die Schlusscadenz könnte in der Art *achtstimmig* abgefasst werden, dass sich die Diskante und Bässe der beiden Seitenchöre mit dem Diskant und Bass des Mittelchores vereinigten, wo dann die Alt- und Tenorstimmen der beiden Seitenchöre die übrigen Fortschreitungen erhalten könnten. —

Dass demnach ein Dreichöriger Satz von 12 Singstimmen, auf eine recht interessante und effektvolle Weise behandelt werden könnte, unterliegt wohl keinem Zweifel; und ich möchte mich auch wohl, bei Zeit und Muse, zu einer solchen Arbeit entschliessen, wenn mir bis dahin kein besseres Beispiel dieser Art bekannt werden sollte. —

§. 120.

Ein vierchöriger Satz hat gewöhnlich 16 Stimmen, welche so geordnet sind, dass jedes Chor aus Diskant, Alt, Tenor und Bass besteht. —

Da eine sechzehnstimmig verschiedene Fortschreitung gar nicht möglich ist, (man müsste dann die Stimmen in verschiedenen Octaven fortschreiten lassen, und dies für *verschiedenartig fortschreitend* erklären wollen), so kann man bei'm Zusammentreffen der 4 Chöre, diese hauptsächlich nur durch ihre *metrische Abfassung* von einander unterscheiden. —

Man kann dies aber auch noch durch die *Nachahmung*, wenn man hierzu eine *Figur* wählet, welche sich hauptsächlich *durch die Art ihres Eintrittes* auszeichnet, und diese von einem Chor in das andere übergehen, und zuerst vom Diskant oder Bass vortragen lässt. —

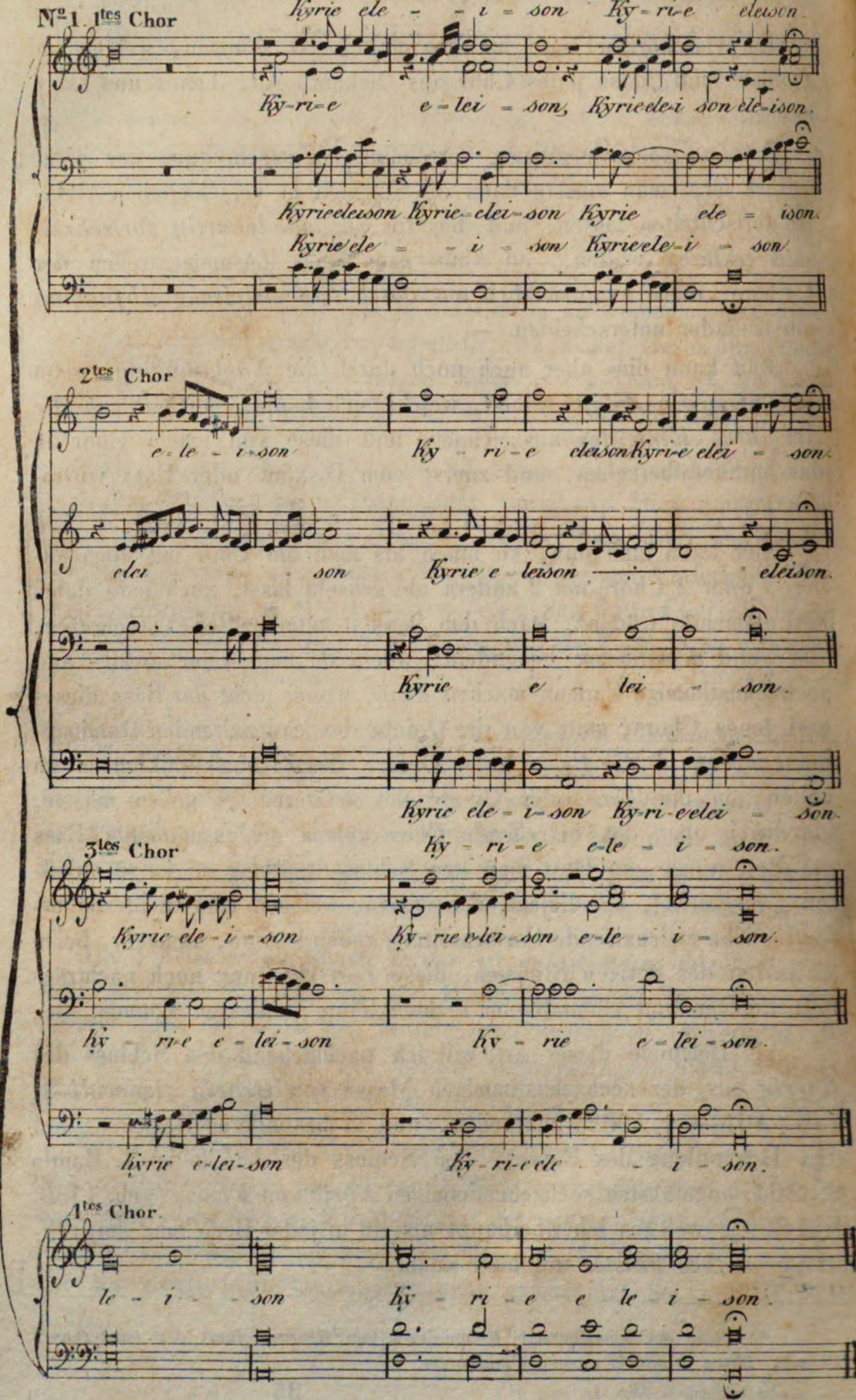
Hier kann man nun, so lange als man ein Chor mit dem andern, oder 2 Chöre mit 2 andern abwechseln lässt, auch jede dabei vorkommende Cadenz, nach den bereits mitgetheilten Vorschriften, vier- und achtstimmig behandeln; allein da man keine zwölf- und sechzehnstimmige Cadenz machen kann, wobei nicht der Bass dieses und jenes Chors, statt von der Quinte des cadenzirenden Dominantenaccordes in die Prime oder Octave des Schlussdreiklanges zu gehen, in die Terz oder Quinte des letzteren ⊿ gehen müsste, hierdurch aber das betreffende Chor keinen schlussmässigen Bass erhalten würde, so lässt man den Schlussdreiklang so lange anhalten (aushalten), bis diejenigen Stimmen, welchen man nicht die erforderliche cadenzirende Fortschreitung geben konnte, nunmehr, bei'm Anhalten der übrigen Stimmen, diese Fortschreitung noch nachträglich machen und ebenfalls im rechten Tone schliessen können. —

Als Beispiele dieser Art will ich nachstehend den Schluss des *Kyrie* aus der sechzehnstimmigen Messe von *Orazio Benevoli* *), geb. 161 — † 1662, mittheilen, und in besonderer Beziehung auf die Behandlung des Basses, den Schluss des bereits im 1. Bande §. 261. angeführten sechzehnstimmigen *Kyrie* von *Fasch* (geb. 1736. † 1800), welches ich überhaupt als ein in jeder Beziehung *empfehlungswerthes Muster* anführen kann. —

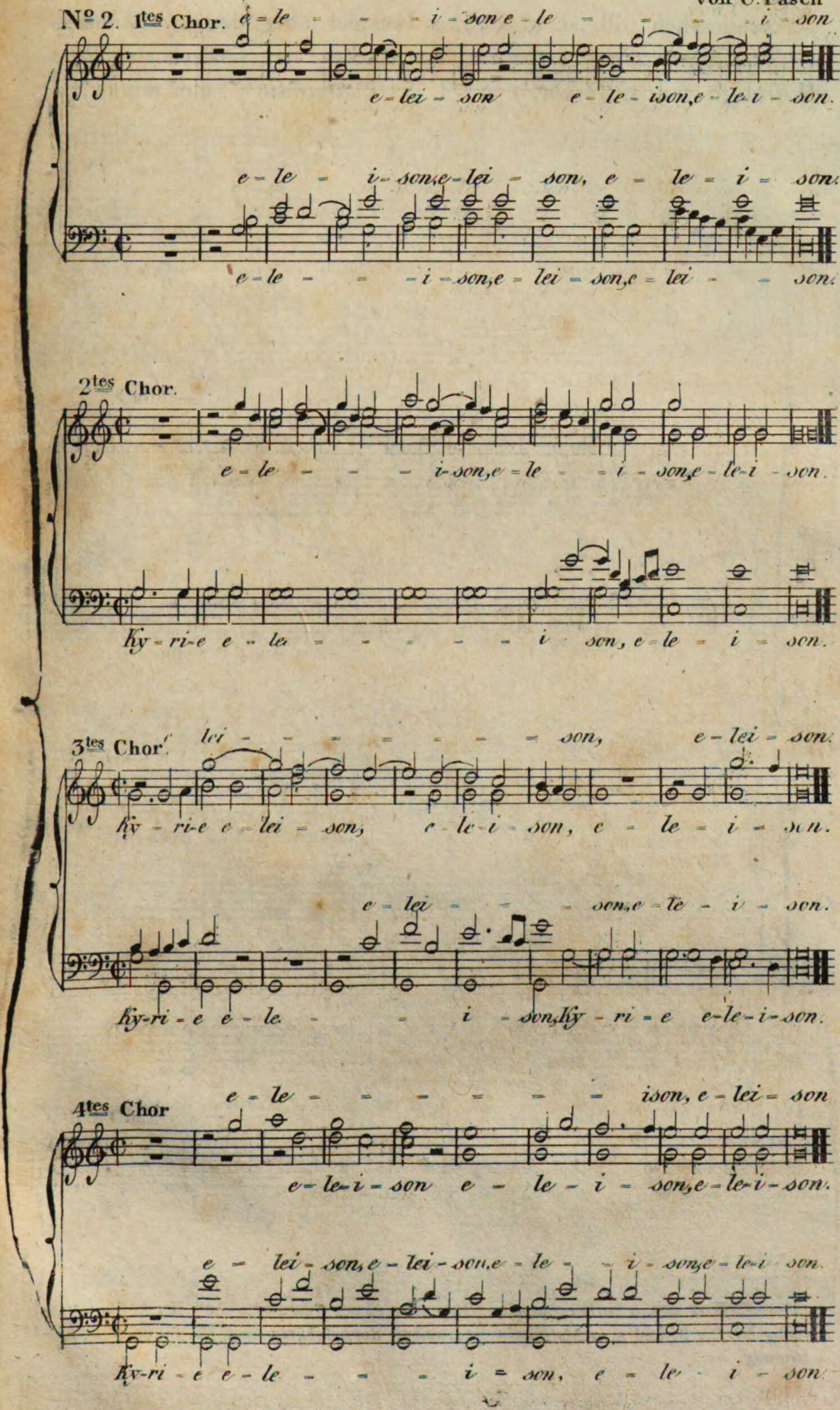
*) Diese sechzehnstimmige Komposition von *Benevoli* führt den sonderbaren Titel: *Missa in diluvio aquarum multarum.*

von Orazio Benevoli

Nº 1.

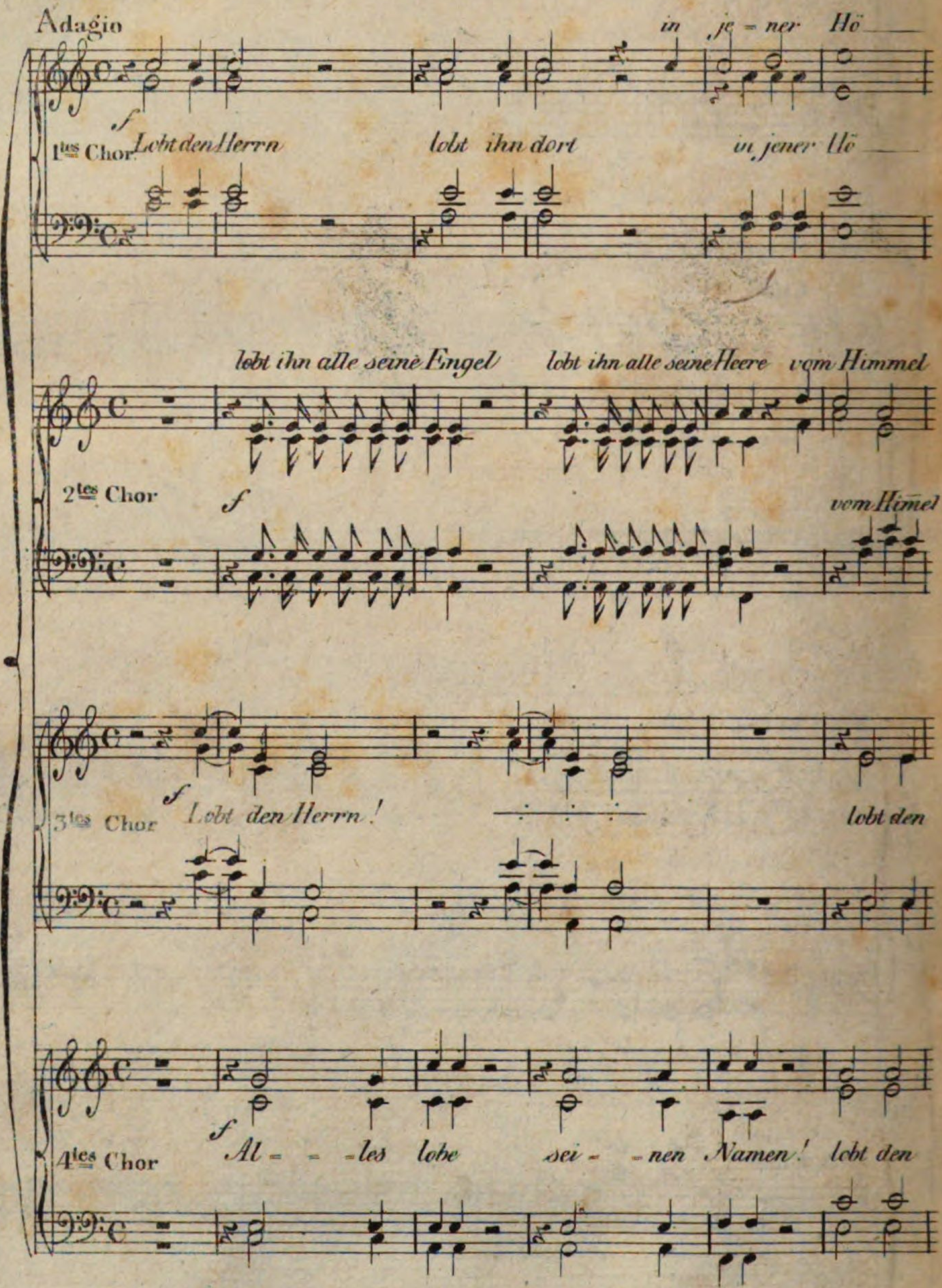


von C. Fasch



Nº 2. 1tes Chor.
e - le - - - i - son e - le - - - - i - son.
e - lei - son e - le - ison, e - le - i - son.
e - le - i - son, e - lei - son, e - le - i - son.
e - le - - - i - son, e - lei - son, e - lei - - son.
2tes Chor.
e - le - - - - i - son, e - le - - i - son, e - le - i - son.
Ky - ri - e e - le - - - - - - i - son, e - le - i - son.
3tes Chor.
lei - - - - - - - son, e - lei - son.
Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
e - lei - - - son, e - le - i - son.
Ky - ri - e e - le - - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.
4tes Chor
e - le - - - - - - ison, e - lei - son
e - le - i - son e - le - i - son, e - le - i - son.
e - lei - son, e - lei - son, e - le - - i - son, e - le - i son.
Ky - ri - e e - le - - - i - son, e - le - i - son.

Schliesslich will ich noch, als Beispiel über den *verschiedenartigen Eintritt der 4 Chöre*, den Anfang des sechzehnstimmigen *Halleluja* von *A. Romberg* (Nr. 7. *der Psalmodie*)*) hier mittheilen.



*) Von den 6 vorhergehenden Nummern dieser Psalmodie sind Nr. 1. *fünfstimmig*, Nr. 2., 3. und 4. *achtstimmig* und dabei *doppelchörig* und Nr. 5. und 6. *vierstimmig*. —


Andante
1tes Chor
lobt ihn alle
lobt
lobt — ihn Sonn und Mond lobt — ihn
2tes Chor
lobt.
Hal - le - lu - ja.
3tes Chor
Herrn
4tes Chor
Herrn
Licht ge - stir - ne.
lobt ihn al - le
al - le Lichtge-stir - ne
lobt ihn al - le
lobt —
Hal - le - lu - ja

Vierter Abschnitt
des sechsten Capitels.

Ueber die contrapunktische Abfassung eines Satzes, welchem ein *bassus continuus* *) zum Grunde liegt; oder über den sogenannten *contrapunto ostinato*.

§. 121.

Die Beschreibung dieses Contrapunktes, so wie man solche bei den musikalischen Schriftstellern antrifft, ist eben so *verschiedenartig* als *unbestimmt*. Einige sind der Meinung, dass ein solcher Contrapunkt nur aus einer einzigen Figur bestehen dürfe, welche den ganzen Satz hindurch bald *höher* und bald *tiefer* wiederholt werde, wie z. B. der unter Nr. 13. §. 6. angeführte *contrapunto d'un soll passo*. Andere wollen, dass ein solcher Contrapunkt auf gewisse Noten (Töne) zu beschränken sey, und keine anderen als nur diese enthalten dürfe, wobei jedoch die *Dauer* dieser Noten von *gleicher* oder *ungleicher Art* seyn könne. — Noch andere wollen hierbei diesen oder jenen Ton (dieses oder jenes Intervall) *vermieden* wissen. - Endlich verstehen einige unter einem *Ostinato* einen solchen Contrapunkt, welcher über einen *beschränkten* Bass (*basse contrainte*) zu verfertigen sey, welcher Bass nur aus wenigen Takten bestehe, und ohne Unterbrechung so lange wiederholt werde, als die Oberstimmen ihren hierauf zu begründenden Gang (ihren melodischen und harmonischen Zusammenhang) fortsetzen.

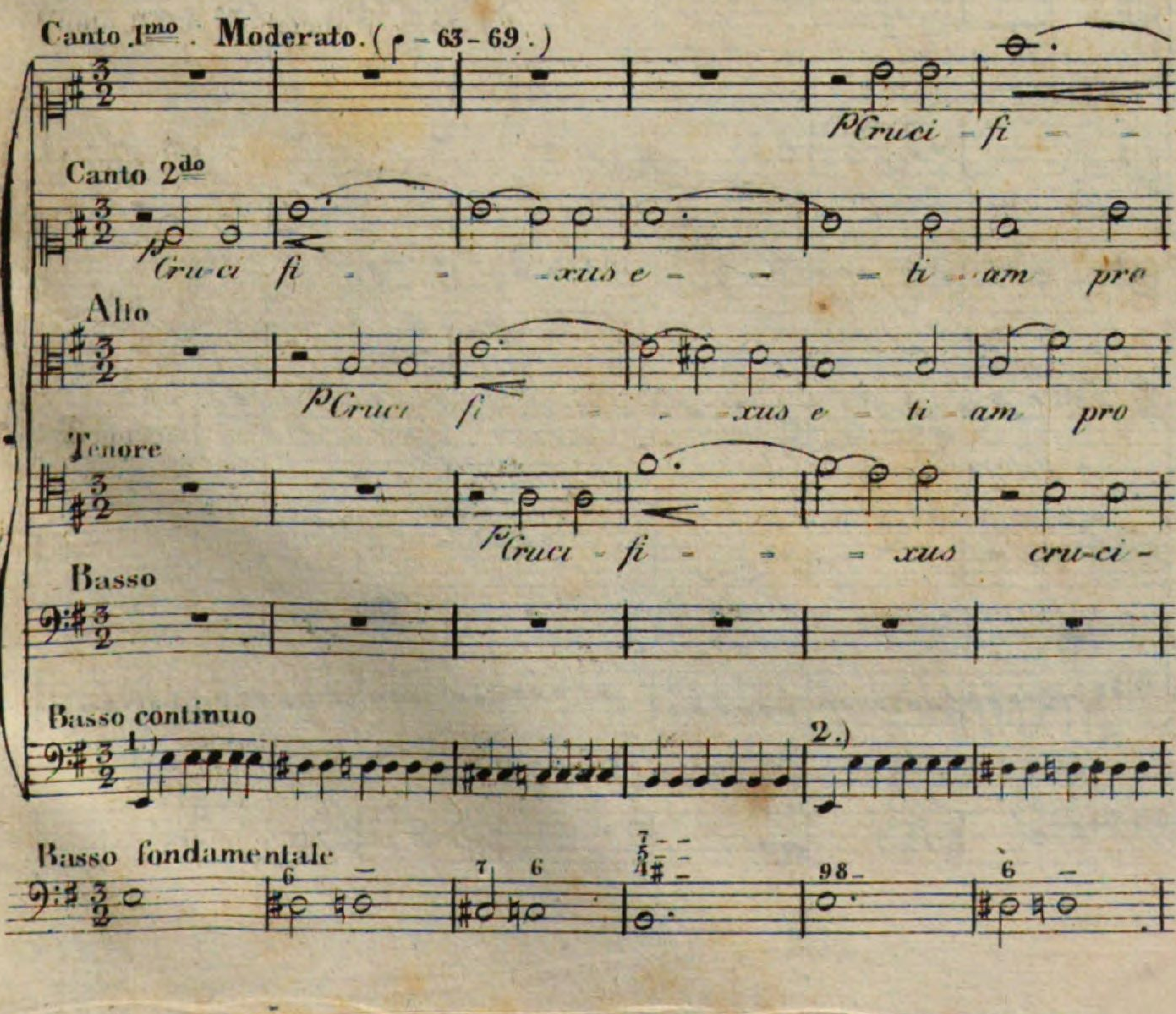
*) Da der durch dieses Wort bezeichnete *ununterbrochene Fortgang* einer Bassstimme, sowohl auf eine *fortgesetzte*, als auf eine *stets wiederkehrende Tonfolge*, bezogen werden kann, so verstehen manche Tonlehrer unter einem *Basso continuo* eben sowohl den *fortlaufenden Generalbass* eines Tonsatzes überhaupt, als den *obligaten Bass* im Gegensatze zum *Ripieno-Bass*, welcher letztere nur die *Tutti-Sätze* einer Komposition begleitet. — Andere verstehen hierunter einen *Generalbass*, welcher auf eine *kleine Anzahl Takte*, die sich *stets wiederholen*, oder auf eine *gewisse Bewegung*, oder auf eine *vorgeschriebene Tonfolge*, was beides *nicht verändert* werden darf, beschränkt ist. — Noch andere verstehen unter einem *Basso continuo* einen in *gleichartigen Zeitnoten* fortgehenden Bass; so wie denn noch andere auch einen solchen Bass hierunter verstehen, welcher sich so und so viel mal *wiederholet*, während die dazu gehörigen Oberstimmen einen längeren Satz, und diesen gewöhnlich in Nachahmungen durchführen. —

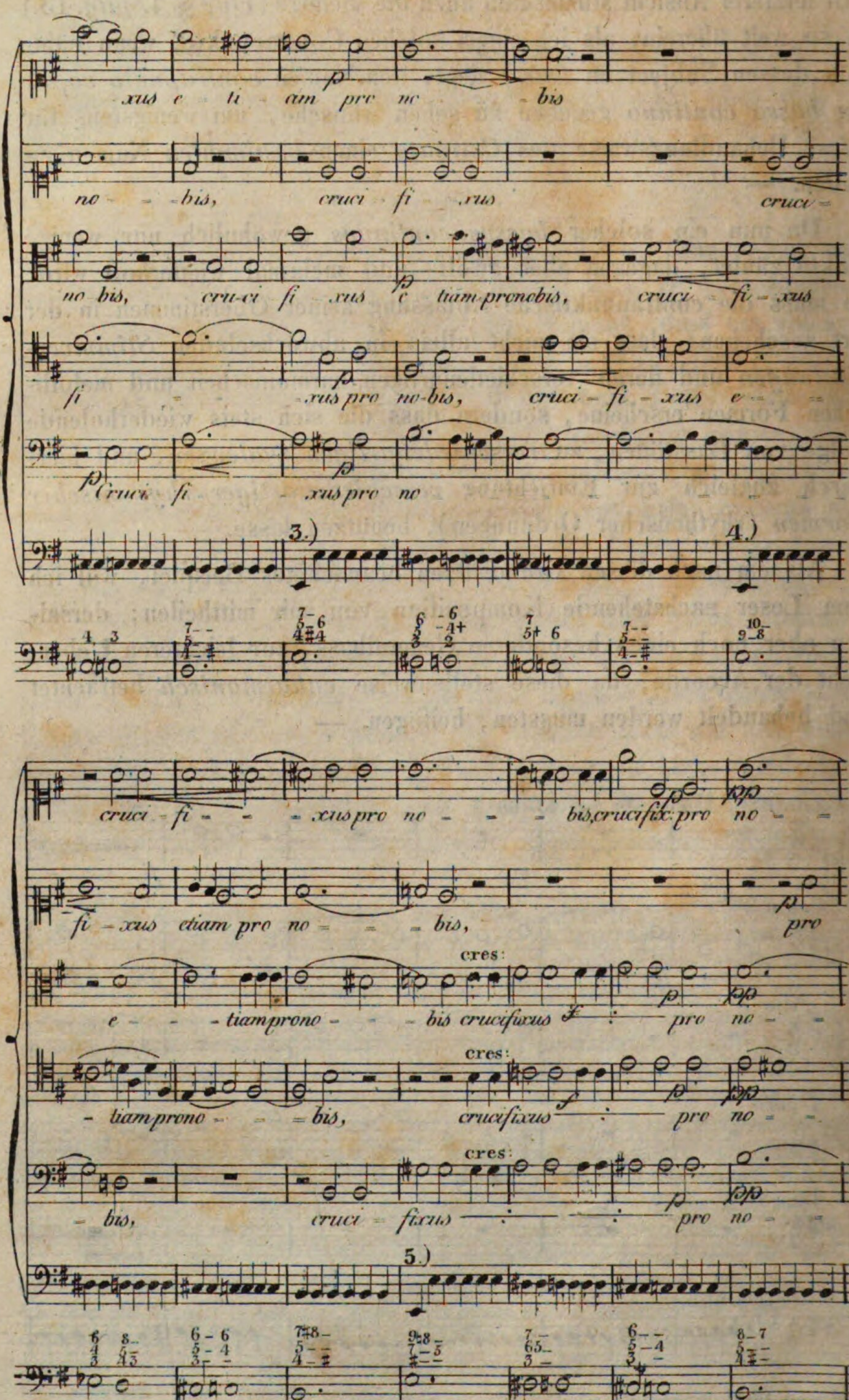
In den meisten dieser Fälle erscheint die Behandlung dieses Basses mit derjenigen des *Basse contrainte* und des *contrapunto ostinato* so ähnlich, dass man wohl das eine für das andere nehmen kann, und jeden Falles unterliegt die Verfertigung eines solchen Contrapunktes auch einem gewissen *Zwang;* allein diesen darf nur der Tonsetzer, so lange er noch *Schüler* ist, empfinden, nicht aber der *Meister* und noch weit weniger — der *Zuhörer*. —

Mit letzterer Ansicht stimmt nun auch die meinige (*vide* §. 7. *pag.* 13.) in so weit überein, als ich einem solchen Contrapunkte, wenn nämlich dessen Subject im *Basse* liegt, den Namen *contrapunto sopra un basso continuo* gegeben zu sehen wünsche, um wenigstens für *diese* Behandlungsweise des *Ostinato* einen *bestimmten* Namen zu haben. —

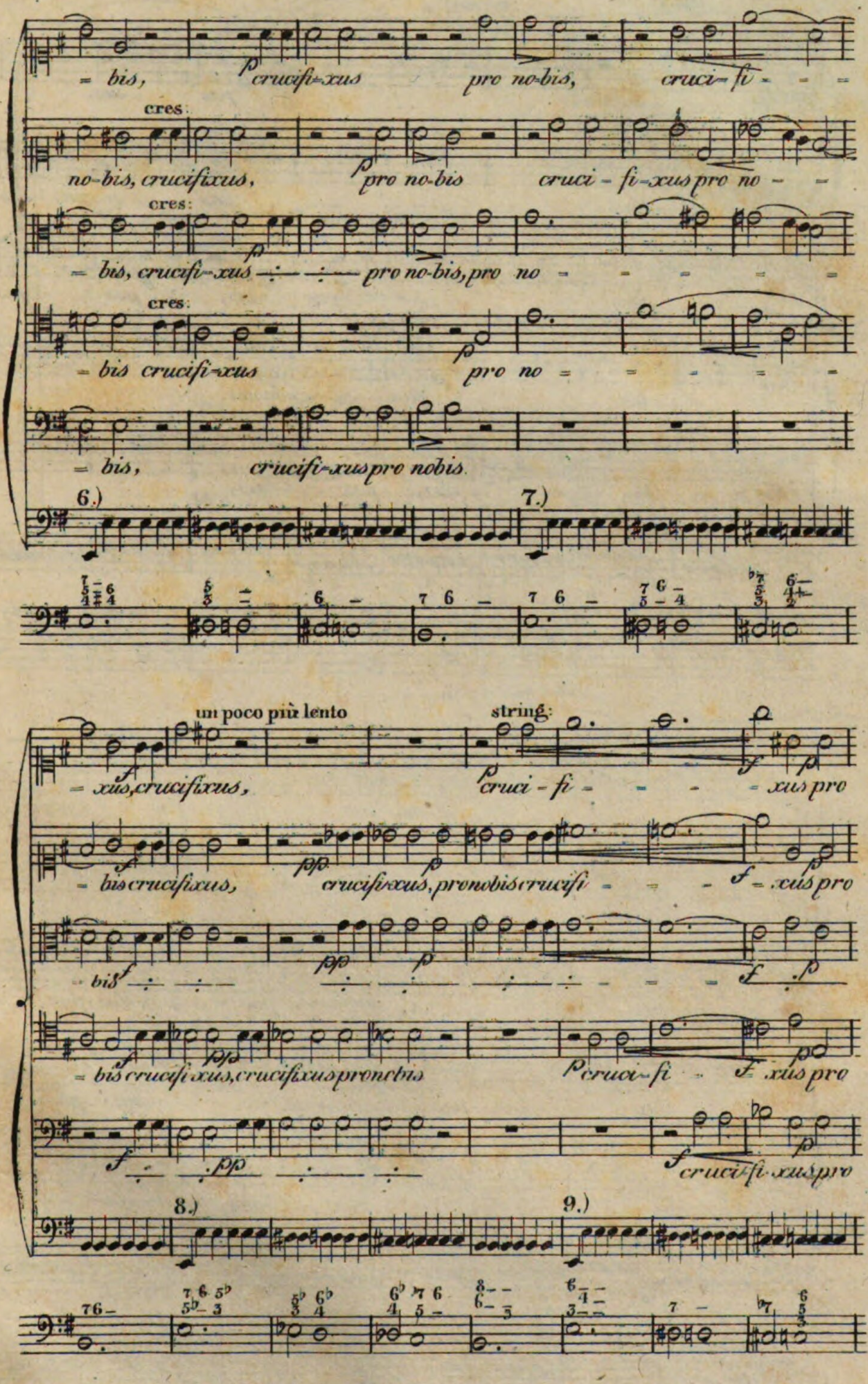
Da nun ein solcher *bassus continuus* gewöhnlich nur wenige Takte zählet, dagegen aber zwölf- und mehrmal wiederholt wird, so muss die contrapunktische Abfassung seiner Oberstimmen in der Art geschehen: dass sie nicht allein in abwechselnden *Stimmverbindungen* und deren verschiedenartigen harmonischen und melodischen Formen erscheine, sondern dass die sich stets wiederholende Folge von Basstönen, zu *verschiedenartigen Cadenzen*, und hierdurch zugleich zur Einrichtung *verschiedenartiger rhythmischer Formen* (rhythmischer Ordnungen), benutzen lasse. —

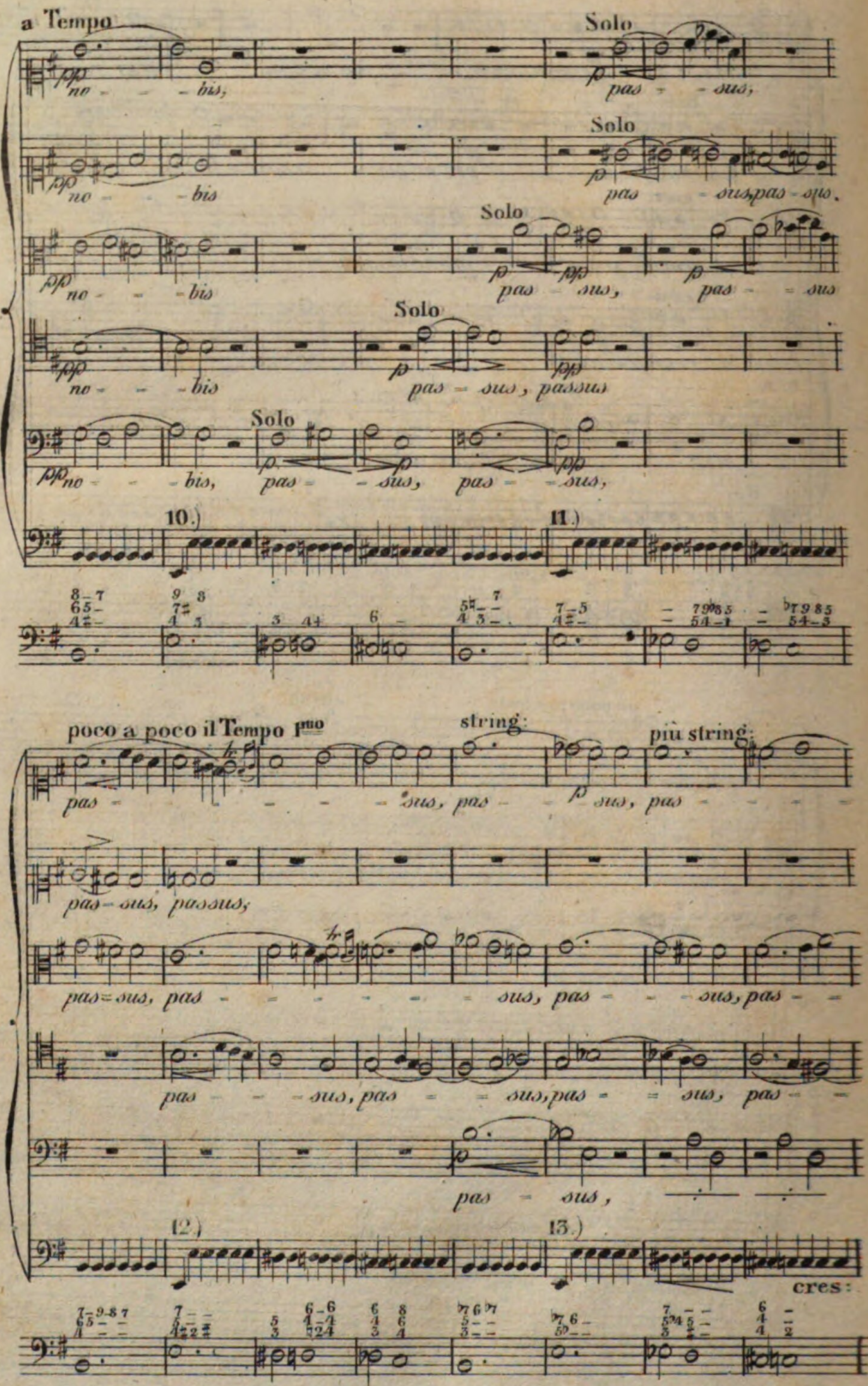
Als ein nach diesen Grundsätzen bearbeitetes Beispiel, will ich dem Leser nachstehende Komposition von mir mittheilen; derselben aber noch einen besonderen Generalbass, zur leichteren Uebersicht der Accorde, da diese stellenweise *enharmonisch* betrachtet und behandelt werden mussten, beifügen. —



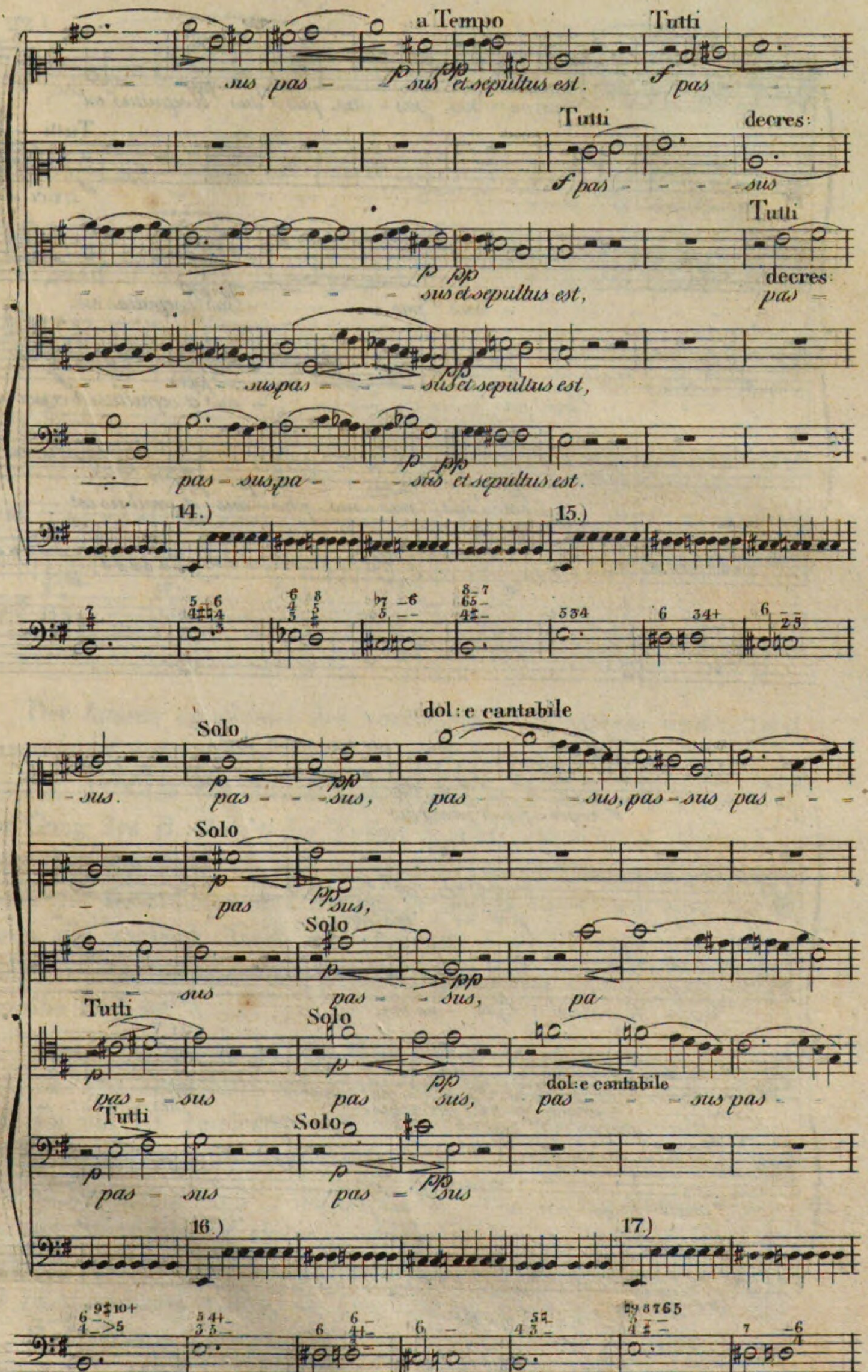


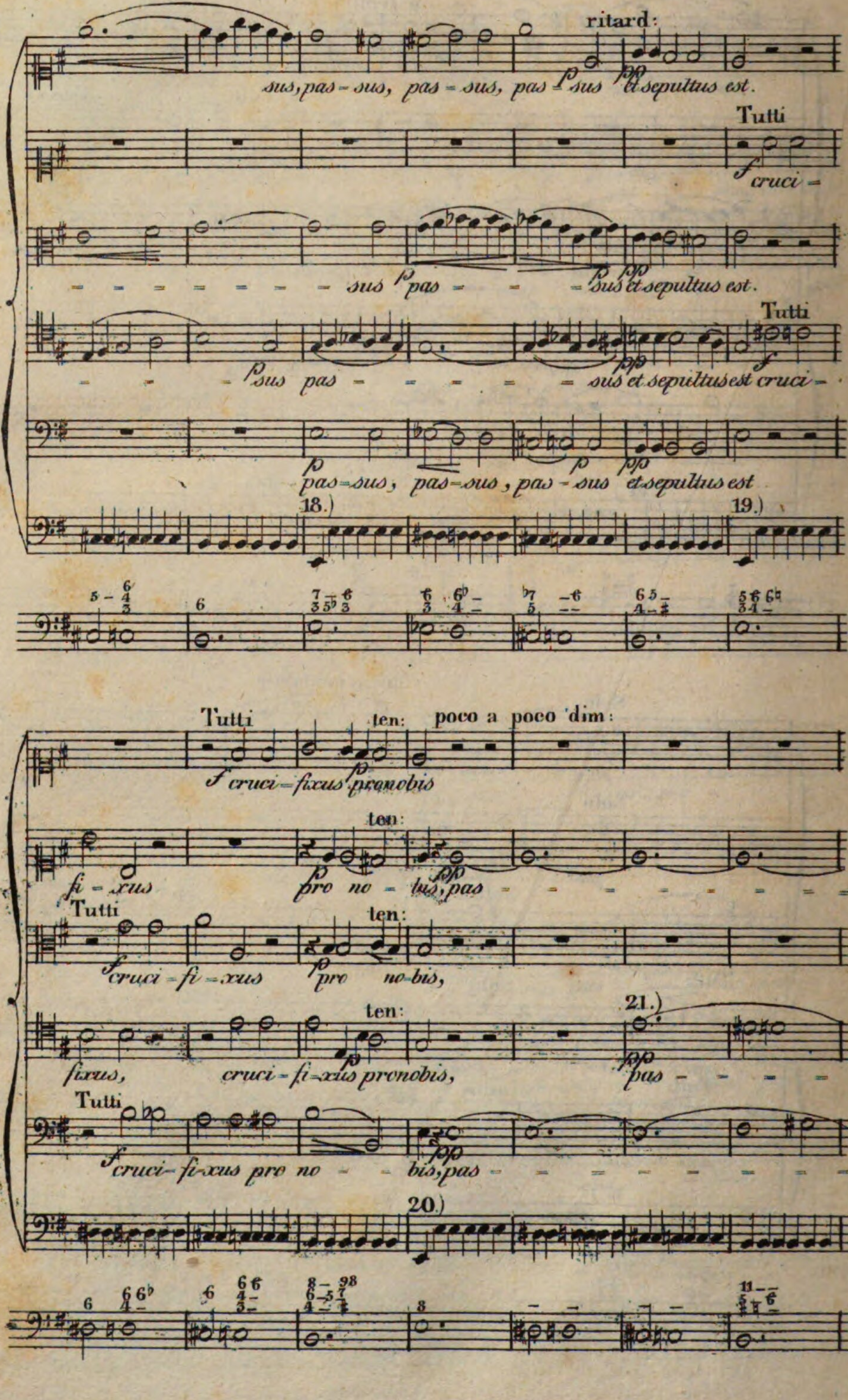
xus e ti am pro no bis
no bis, cruci fi xus cruci
no bis, cru-ci fi xus e tiam pronobis, cruci fi xus
fi xus pro no-bis, cruci fi xus e
Cruci fi xus pro no
3.)
4.)
cruci fi xus pro no bis, crucifix: pro no
fi xus etiam pro no bis, pro
cres:
e tiam prono bis crucifixus pro no
cres:
tiam prono bis, crucifixus pro no
cres:
bis, cruci fixus pro no
5.)


cres:
bis, crucifi-xus pro no-bis, cruci-fi
no-bis, crucifixus, pro no-bis cruci-fi-xus pro no
bis, crucifi-xus pro no-bis, pro no
bis crucifi-xus pro no
bis, crucifi-xus pro nobis
6.)
7.)
un poco più lento
string:
xus, crucifixus, cruci-fi xus pro
bis crucifixus, crucifixus, pronobis crucifi xus pro
bis
bis crucifi xus, crucifixus pronobis cruci-fi xus pro
cruci-fi-xus pro
8.)
9.)



a Tempo
Solo
no - bis, pas - sus,
no - bis pas - sus, pas - sus.
no - bis pas - sus, pas - sus
no - bis pas - sus, passus
no - bis, pas - sus, pas - sus,
10.)
11.)
poco a poco il Tempo I^mo
string:
più string:
pas - sus, pas - sus, pas
pas - sus, passus;
pas - sus, pas - sus, pas - sus, pas
pas - sus, pas - sus, pas - sus, pas
pas - sus,
12.)
13.)
cres:


a Tempo
Tutti
sus pas - sus et sepultus est. pas
Tutti
decres:
pas - sus
Tutti
decres:
sus et sepultus est, pas
sus pas - sus et sepultus est,
pas - sus pa - sus et sepultus est.
14.)
15.)
Solo
dol: e cantabile
sus. pas - sus, pas - sus, pas - sus pas
Solo
pas sus,
Solo
sus pas - sus, pa
Tutti
Solo
pas - sus pas sus, pas - sus pas
dol: e cantabile
Tutti
Solo
pas - sus pas - sus
16.)
17.)


ritard:
sus, pas - sus, pas - sus, pas - sus et sepultus est.
Tutti
cruci -
sus pas - - sus et sepultus est.
Tutti
sus pas - - sus et sepultus est cruci -
pas - sus, pas - sus, pas - sus et sepultus est
18.)
19.)
Tutti
ten:
poco a poco dim:
cruci - fixus pro nobis
ten:
fi - xus
pro no - bis, pas
Tutti
ten:
cruci - fi - xus pro no - bis,
ten:
21.)
fixus, cruci - fi - xus pro nobis, pas
Tutti
cruci - fi - xus pro no - bis, pas
20.)

22.)



Der *bassus continuus* des vorstehenden Tonsatzes wird 20 mal unverändert vorgetragen.

Bei 1. treten die Stimmen nach und nach ein, und bezeichnen den Gang des *B. C.* als der Tonart *E moll* angehörend, deren Cadenz aber bei 2. durch den ununterbrochen fortgehenden Bass und durch die Retardation des Tenors in etwas geschwächt und bei 3. durch die zugleich dabei vorkommende Septime ganz aufgehoben erscheint, was minder oder mehr mit den Cadenzen bei 4., 5. und 6. derselbe Fall ist *). —

Bei 7., 8. und 9. ist die Wirkung der Cadenz durch die harmonisch und rhythmisch ganz veränderte Tonführung aufgehoben, und erst bei 10. vereinigen sich alle Stimmen zu einem vollkommenen Schluss, der hier auch fühlbar werden würde, wenn nicht der Bass in Bewegung bliebe, und sogleich wieder eine abermals andere Art von Stimmführung einträte, welche in Verbindung mit der ganz veränderten Modulation zugleich die Bass-Cadenzen bei 11., 12., 13. und 14. unwirksam macht, so dass erst bei 15. wiederum das Gefühl der Hauptcadenz angeregt wird, was sich auch bei 16. wiederholet.

*) Aus dem bezifferten *Generalbass* dieser Komposition lassen sich die *vermiedenen* Cadenzen derselben am leichtesten erkennen.

Bei 17. und 18. sind die Cadenzen durch die veränderte Modulation, und zugleich damit verbundene Veränderung der rhythmischen Form, unwirksam gemacht; bei 19. tritt zwar die Hauptcadenz, jedoch nur vorübergehend, bei 20. aber in so weit vollkommen ein, als hiermit zugleich ein *Orgelpunkt in der Oberstimme und späterhin auch im Basse* eintritt, und wobei die freien Oberstimmen das bisherige Basstema als Nachahmung bei 21. und 22. hören lassen.

Der Hauptumstand hierbei ist also: das Gefühl der sich so oft wiederholenden *Cadenzen* zu verwischen, und die sich stets wiederholende *cadenzirende Bassfortschreitung* harmonisch und modulatorisch so zu verändern, dass *ganz andere Ton- und Taktverbindungen* fühlbar werden; wodurch denn auch das ausserdem unvermeidlich Langweilige einer so oft wiederholten Bassfortschreitung wirklich gehoben, und diese zur Bildung eines förmlichen Tonstückes benutzt werden kann. —

§. 122.

Ich habe zwar am Schlusse des *ersten Bandes* bemerkt: dass *die Verfertigung mehrerer Melodieen über einen Bass*, in die Lehre des Contrapunktes gehöre; da indessen dasjenige, was so recht eigentlich über die *Melodie* und deren so mannigfaltige *metrische* und *rhythmische* Abfassung zu sagen ist, hier noch nicht vorgetragen werden kann, so werde ich auch diesen Gegenstand erst im nachfolgenden 3. Bande so vollständig abhandeln können, wie er es verdient. —

Man kann inzwischen sowohl den vorstehenden Tonsatz, wie auch alle vorhergehenden Choräle, bei welchen ein und derselbe *C. F.* im *Basse* oder überhaupt in der *Unterstimme* liegt, als *hierher gehörig* betrachten; und wenn man bei diesen *Chorälen* deren *verschiedenartige* harmonische und contrapunktische Behandlung, und bei obigem Tonsatze dessen verschiedenartige *Cadenzen*, und insbesondere dessen hierdurch veranlasste *verschiedenartige Rhythmen*, mit der erforderlichen Aufmerksamkeit betrachtet und sich mit diesem contrapunktischen Verfahren hinlänglich vertraut gemacht haben wird, so wird man sich hierdurch auch bereits im Stande befinden, einen Satz der fraglichen Art, so weit derselbe die Lehre des Contrapunktes angeht, zum Gegenstande seiner eigenen Uebung zu machen. —

INHALT.

EINLEITUNG. Historisch-kritische Bemerkungen über das Alter des Contrapunktes und dessen frühere und gegenwärtige Behandlung etc., §. 1 — 13. Seite 1 — 24.

1. CAPITEL. Vom einfachen gleichen Contrapunkte, §. 14 — 46. Seite 25 — 88.

1. ABSCHNITT. Vom einfachen gleichen Contrapunkte mit 4 Stimmen.
 A. Allgemeine Regeln des vierstimmigen Satzes.
 1. Stimmen-Umfang, §. 14 u. 15. Seite 25 u. 26.
 2. Melodische und harmonische Stimmführung, §. 16 — 19. Seite 26 — 44.
 B. Uebungen im einfachen gleichen Contrapunkte,
 1. mit dem *cantus firmus* im Diskant, §. 20 — 27. Seite 44 — 52.
 2. „ „ „ „ „ Alt, §. 28. Seite 52 — 54.
 3. „ „ „ „ „ Tenor, §. 29. Seite 54 u. 55.
 4. „ „ „ „ „ Bass, §. 30 — 32. Seite 55 — 57.
 C. Ueber den vierstimmigen Satz des einfachen gleichen Contrapunktes, wenn solcher aus einer andern als der bisherigen Zusammensetzung besteht, §. 33 u. 34. Seite 58 — 63.

2. ABSCHNITT. Vom einfachen gleichen Contrapunkte mit 3 Stimmen.
 A. Regeln des dreistimmigen Satzes, §. 35 — 39. Seite 64 — 69.
 B. Uebungen im einfachen gleichen Contrapunkte mit 3 Stimmen, §. 40 — 42. Seite 69 — 77.

3. ABSCHNITT. Vom einfachen gleichen Contrapunkte mit 2 Stimmen.
 A. Regeln des zweistimmigen Satzes, §. 43. Seite 77 — 82.
 B. Uebungen im einfachen gleichen Contrapunkte mit 2 Stimmen, §. 44 — 46. Seite 82 — 88.

2. CAPITEL. Vom einfachen ungleichen Contrapunkte, §. 47 — 61. Seite 88 — 117.

EINLEITUNG. Ueber den einfachen ungleichen oder verzierten Contrapunkt im Allgemeinen, §. 47 — 49. Seite 88 — 91.

1. ABSCHNITT. Vom einfachen ungleichen oder verzierten Contrapunkte mit 2 Stimmen.
 A. Satzregeln, §. 50 — 53. Seite 91 — 99.
 B. Uebungen im einfachen ungleichen oder verzierten Contrapunkte mit 2 Stimmen, §. 54 — 57. Seite 100 — 105.

2. ABSCHNITT. Vom einfachen ungleichen oder verzierten Contrapunkte mit 3 Stimmen, §. 58 u. 59. Seite 106 — 111.

3. ABSCHNITT. Vom einfachen ungleichen oder verzierten Contrapunkte mit 4 Stimmen, §. 60 u. 61. Seite 111 — 117.

3. CAPITEL. Vom doppelten Contrapunkte, §. 62 — 87. Seite 118 — 196.

EINLEITUNG. Vom doppelten Contrapunkte im Allgemeinen, §. 62 u. 63. Seite 118 u. 119.

1. ABSCHNITT. Vom doppelten Contrapunkte der Octave, §. 64 — 71. Seite 119 — 151.
I. Den Tonumfang und die Umkehrung der Stimmen betreffend, §. 65. Seite 120 — 122.
II. Das harmonische Verhältniss der Stimmen und zugleich ihre Tonführung betreffend, §. 66 u. 67. Seite 122 — 134.
Uebungen im doppelten Contrapunkte der Octave.
1. Zweistimmige Sätze, §. 68. Seite 134 — 137.
2. Dreistimmige Sätze, §. 69. Seite 137 — 143.
3. Vierstimmige Sätze, §. 70 u. 71. Seite 144 — 151.
2. ABSCHNITT. Vom doppelten Contrapunkte der Decime, §. 72 — 75. Seite 151 — 165.
3. ABSCHNITT. Vom doppelten Contrapunkte der Duodecime, §. 76 — 81. Seite 166 — 185.
Ueber diejenige Behandlung des doppelten Contrapunktes der Duodecime und der Decime, nach welcher beide Contrapunkte nur als eine besondere Anwendung des Contrapunktes der Octave zu betrachten sind, §. 82. Seite 185 — 188.
4. ABSCHNITT. Vom vermeintlichen doppelten Contrapunkte der Secunde, Terz, Quarte etc., §. 83 — 87. Seite 188 — 196.
4. CAPITEL. Vom drei- vier- und mehrfach doppelten Contrapunkte, §. 88 — 99. Seite 197 — 230.
EINLEITUNG. §. 88 u. 89. Seite 197 — 199.
1. ABSCHNITT. Regeln und Beispiele über die Behandlung des dreifach doppelten Contrapunktes, wenn alle 3 Stimmen im Contrapunkte der Octave stehen, §. 90. Seite 199 — 203.
2. ABSCHNITT. Regeln und Beispiele über die Behandlung des dreifach doppelten Contrapunktes, wenn eine Stimme zugleich eine Versetzung in die Decime oder Duodecime gestatten soll, §. 91 — 94. Seite 204 — 216.
3. ABSCHNITT. Regeln und Beispiele über die Behandlung des vierfach doppelten Contrapunktes, wenn eine Stimme zugleich eine Versetzung in die Decime oder Duodecime gestatten soll, §. 95 — 98. Seite 216 — 225.
4. ABSCHNITT. Ueber die Anwendung des fünf- und sechsfach doppelten Contrapunktes, §. 99. Seite 226 — 230.
5. CAPITEL. Vom polymorphischen Contrapunkte, §. 100 — 105. Seite 231 — 240.
6. CAPITEL. Ueber die Anwendung des Contrapunktes bei'm mehrstimmigen Satze, §. 106 — 122. Seite 241 — 286.
1. ABSCHNITT. Ueber den mehrstimmigen Satz im Allgemeinen, §. 106 — 112. Seite 241 — 254.
2. ABSCHNITT. Vorläufige Bemerkungen und Beispiele über den mehrstimmigen Vocalsatz, §. 113 — 116. Seite 255 — 262.
3. ABSCHNITT. Vorläufige Bemerkungen und Beispiele über den doppelchörigen Vocalsatz, §. 117 — 120. Seite 262 — 277.
4. ABSCHNITT. Ueber die contrapunktische Abfassung eines Satzes, welchem ein *bassus continuus* zum Grunde liegt, oder über den sogenannten *contrapunto ostinato*, §. 121. Seite 278 — 286.
Schlussbemerkung, §. 122. Seite 286.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

André, Johann Anton,

A. André's Lehrbuch der Tonsetzkunst

Bd.: 2,1

Offenbach a. M. 1835

Mus.th. 158-2,1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11304347-2